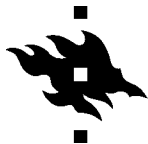


KATOAMISIA

Temporaalisuuden ulottuvuuksia ja orfisia ilmentymiä Cy Twomblyn kuvataiteessa

— — — — —

Ria Koistinen
Pro gradu -tutkielma
Taidehistorian oppiaine
Helsingin yliopisto
Ohjaaja: prof. Ville Lukkarinen
Huhtikuu 2020



Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Kulttuuriperinnön maisteriohjelma	
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Taidehistoria			
Tekijä – Författare – Author Ria Koistinen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Katoamisia – Temporaalisuuden ulottuvuuksia ja orfisia ilmentymiä Cy Twomblyn kuvataiteessa			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Huhtikuu 2020	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 59 + 17
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkielmassa nostan esiin amerikkalaisen taiteilija Cy Twomblyn (1928–2011) kuvataiteellisessa tuotannossa esiintyviä ilmiöitä, joita voisi luonnehtia ”katoamisiksi”. Ajatus katoamisesta toimii tutkielmassani yläkäsitteenä yhtäältä kuvan ja sen kannattelemien ilmiöiden verhottuna läsnäolona, toisaalta kuvan ja kokijan suoraviivaisen yhteyden hetkellisenä taukoamisena. Tutkielma esittää tulkintoja kysymykseen siitä, millä tavoin Twomblyn kuvataide herättää kokijassa tuntemuksia kohteen hetkellisesti katoavasta luonteesta. Hetkellisyys tarkentuu edelleen temporaalisuuden käsitteeseen, jossa oleelliseksi nousevat niin kuvatilän kerroksellisuus kuin jälkien rytminen liike ja siinä tapahtuvat keskeytyksetkin. Tulen siten huomioimaan, kuinka tunne verhotusta läsnäolosta rakentuu, missä se ilmenee ja millainen arvo sillä on kuvien vastaanottamisessa. Otan käsittelyyn kuvapinnan materiaalisuuden suhteessa aineettomaan – toisin sanoen, huomion näistä katoamisista kehkeytyvän poissaolon tähdellisyyden.</p> <p>Twomblyn tuotanto on erittäin psykologista ja täten kokijalleen haastavaa. Kuvat vihjailevat ja ehdottavat, mutta vain hämmentääkseen – yksiselitteiseltä vaikuttava viittaus on ainoastaan johtolanka johonkin moniulotteiseen. Twombly tulkitsee antiikin perintöä hyvin enigmaattisella tavalla, omaa aikaansa unohtamatta. Aiheeni myötä olen rajannut aineistoni pääasiallisen analyysin kohteeksi vuosien 1968–1979 välillä syntyneet, Orfeuksen mytologiaa sivuavat teokset. Myytin ympärille punoutuu ajatuksia katoamisesta ja näkemällä todentamisesta, jotka kulminoituvat tutkielman keskeisissä teemoissa. Siten ajatus orfisuudesta viittaa tässä tutkielmassa sekä maalauksissa esiintyvään Orfeus-aiheeseen että ilmiöön, jossa jokin ei näyttäydy suoraan katseelle. Erityiseen tarkasteluun nousevat <i>Veil of Orpheus</i> (1968) ja <i>Orpheus</i> (1979). Toissijaisena aineistonani toimii Rainer Maria Rilken (1875–1926) runokirja <i>Sonetit Orfeukselle (Die Sonette an Orpheus)</i> (1923), jonka tehtävä on tukea tulkintaani nimenomaista myyttiä käsittelevissä taideteoksissa. Hyödynnän havainnoinnin kautta tapahtuvia päätelmiä esittämistäni asetelmista ja niiden keskinäisestä dynamiikasta.</p> <p>Tutkielma osoittaa, että Twomblyn teokset kantavat pääpiirteittäin kahdenlaista katoamista. Yhtäältä katoaminen tapahtuu merkitysten poissaolona tai niiden välittymisen hetkellisenä taukoamisena, toisaalta kuvan materiaalisuuden huokoisuutena ja sen väleihin katoavana eetterinä. Tutkielma tähdentää Twomblyn kerroksellisen kuvatilän muiston ja myytin paikkana. Aiheen yhteydessä tähdelliseksi nousevat taidehistorioitsija Georges Didi-Hubermanin kuvan syvää luonnetta tulkitsevat lähestymistavat. Myytin kätkeminen muokkaa silmälle näyttäytyvän poissaolevuuden läsnäoloksi abstraktion kautta. Tutkielma vahvistaa, ettei temporaalisuuden käsite kiinnity ainoastaan ajallisiin instansseihin, vaan liikehdintään eri olomuotojen välillä. Abstrahoituneisuudessaan taiteilijan tuotanto esiintyy hetkellisenä, jolloin mikään ei ole vakiintunutta vaan jatkuvassa liikkeessä. Toisinaan materiaalisuudeltaan häilyvien kuvien temporaalisuus laajenee hetkellisyyden yli.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Cy Twombly; Orfeus; temporaalisuus; katoaminen; myytti; läsnäolo; valkoisuus; muisto; kesuura; Rainer Maria Rilke; Georges Didi-Huberman			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkielman aihepiiri ja tutkimuskysymys	1
1.2. Lähestymistapa ja keskeiset käsitteet	2
1.3. Tutkimusaineisto ja lähteet	2
1.4. Edeltävä tutkimus ja tutkimuspositio	5
1.5. Tutkielman rakenne	6
2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS	8
2.1. Temporaalisuudesta	8
2.1.1. Ajan representaatiot kuvataiteessa	10
2.1.2. Viivan rytmisestä olemuksesta	11
2.2. Katoamisesta	12
2.2.1. Havaittavan rajoilla	13
2.2.2. Kuvan syvyyksissä	14
3. CY TWOMBLYN TAUSTAT JA AIKAHISTORIA	19
3.1. Varhaiset vuodet	19
3.2. 1965–1985	21
3.3. Myöhäiselämä	22
4. TAITEILIJAN TYÖSKENTELYTAVAT JA TEOSTEN OMINAISPIIRTEET	24
4.1. Eleen voima	24
4.2. Merkkejä ja merkityksettömyyttä	26
4.3. Ajallinen muoto	28
4.4. Ruudukon takaa	29
5. KERROKSELLINEN KUVATILA	32
5.1. Valkoisuudesta	32
5.2. Muistoja	34
6. ORFEUKSEN AIKA	36
6.1. Myyttinen Orfeus	36
6.2. Orfeuksen huntu	38
6.2.1. Sillä välin	40
6.2.1 Melodinen liike	43
6.3. Kätkeyty läsnäolo	46

7. LOPUKSI.....	51
LÄHTEET.....	54
KUVALIITE	60

1. JOHDANTO

1.1. Tutkielman aihepiiri ja tutkimuskysymys

Käsillä olevassa tutkielmassa nostan esiin amerikkalaisen taiteilija Cy Twomblyn (1928–2011) kuvataiteellisessa tuotannossa esiintyviä ilmiöitä, joita voisi yleistäen kutsua ”katoamisiksi”. Ajatus katoamisesta toimii tutkielmassani yläkäsitteenä yhtäältä kuvan ja sen kannatteleminen ilmiöiden verhoffuna läsnäolona, toisaalta kuvan ja kokijan suoraviivaisen vuorovaikutuksen hetkellisenä taukoamisena. Tutkielman tavoite on esittää tulkintoja kysymykseen, millä tavoin Cy Twomblyn kuvataide herättää katsojassa tuntemuksia kohteen hetkellisesti katoavasta luonteesta. Hetkellisyys tarkentuu edelleen temporaalisuuden käsitteeseen, korostaen ilmiön vaikuttavuuteen kytkeytyvien katkosten tähdellisyyttä.

Aiheeni myötä olen rajannut aineistoni pääasiallisen analyysin kohteeksi vuosien 1968–1979 välillä syntyneet, Orfeuksen mytologiaa sivuavat teokset, sillä myytin ympärille punoutuu käsitteitä, jotka kulminoituvat tutkielman keskeisissä teemoissa. Siten ajatus orfisuudesta viittaa tässä tutkielmassa sekä maalauksissa esiintyvään Orfeus-aiheeseen että ilmiöön, jossa jokin ei näyttäydy suoraan katseelle. Erityiseen tarkasteluun nousevat *Veil of Orpheus* (1968) ja *Orpheus* (1979). Tulen myös havainnoimaan vuoden 1965 jälkeen taiteilijan muotokielessä tapahtunutta käännettä valitsemieni teosten avulla. Kyseessä on asteittain etenevä muutos ajallis-muodollisten ongelmien ilmentämisessä. Toissijaisena aineistonani toimii Rainer Maria Rilken (1875–1926) runokirja *Sonetit Orfeukselle (Die Sonette an Orpheus)* (1923), jonka tehtävä on tukea analyysiani nimenomaista myyttiä käsittelevissä taideteoksissa. Rilken tuotannolla oli perinpohjainen vaikutus Twomblyyn hänen varhaisesta taiteilijanurastaan saakka.

Sittemmin italialaistunut Cy Twombly tulkitsi antiikin perintöä hyvin enigmaattisella tavalla, oman aikansa henkeä unohtamatta. Tuotanto kietoutuu muistamisen ja unohtamisen, sekä jatkuvuuden ja katkosten maailmoihin. Tapa, jolla taiteilija asetti itsensä menneen ja oman aikansa välille, tapahtuu niin viittauksin, reflektoiden kuin etsien. Tutkielma sai alkunsa halustani pukea sanoiksi – sekä itselleni, että lukijalle – mitkä elementit muodostavat Twomblyn kuvataiteessa piilevän, hetkellisyyttä huokuvan hienostuneisuuden, joka on toisaalta äärimmäisen arvoituksellista ja haastavaa vastaanottaa. Hyödynnän havainnoinnin kautta tapahtuvia päätelmiä esittämistäni teemoista ja niiden keskinäisestä dynamiikasta.

1.2. Lähestymistapa ja keskeiset käsitteet

Tutkimusmetodini pohjaa teoreettiseen tutkimukseen, kuitenkin empiiristä lähestymistapaa pois sulkematta. Tutkielmani edustaa puhtaan analyttistä taidekirjoittamista, jossa kohtaan aineistoni lähiluvulla ja havainnoimalla, tiedostaen menetelmiin liittyvän subjektiivisuuden. Puran ensikokemalta varsin käsitteelliset ideat lähestyttävämpään muotoon. Tarkoitukseni on tarkastella kriittisesti aineistossani esiintyviä toistuvia rakenteita ja teemoja sekä kohdentaen, että kokonaisvaltaisesti. Teemoitan tutkittavat avainkäsitteet, joita ovat katoaminen, temporaalisuus, kesuura ja intervalli, viiva, rytmi, läsnä- ja poissaolo sekä muistaminen. Katoamiseen liittyy myös olennaisesti näkeminen, jota tulen varoen sivuamaan. Käsitteet tukevat toisiaan ja ovat läheisessä riippuvuussuhteessa. Näiden asetelmien avulla tutkielma tulee saavuttamaan yllättäviä – ja toistaiseksi saavuttamattomia – näkökulmia Twomblyn tuotantoon.

Tutkielmassa esiintyy poissaoloa luonnehtivia alakäsitteitä, kuten katoaminen, vähäeleisyys, väli ja intervalli. Siinä missä katoaminen ja vähäeleisyys ovat poissaoloa ilmentäviä toimintoja, ovat välit ja intervallit *paikkoja*, joissa poissaolo aktualisoituu. Tutkielma pyrkii painottamaan vähäeleisyyden potentiaalia – poissaolevalta vaikuttava elementti omaa poikkeuksetta olevaa, joka odottaa tulla koetuksi. Tämän yhteydessä tulen hyödyntämään fokuoituneempaa teoriakäsitteistöä, joihin palaan seuraavassa, teoreettiseen viitekehykseen tarkentuvassa luvussa. Teknisessä yhteydessä tulen käyttämään toisiinsa nojaavia käsitteitä, joita ovat viiva, jälki ja merkki. Tutkielmassa käsitän viivan jäljen alkuna, kun taas merkki on jäljen kuvaavampi muoto, joskaan sen ei tarvitse ilmentää mitään tarkoituksenmukaista olemuksellaan. Pisteestä lähtevä piirtoviiva on kuvallisen ilmaisun perusta: jäljen jättäminen muokkaa hetkessä alustansa litteästä tilalliseen ja uhmaa sen koskematonta materiaalisuutta. Piirtoviivat eivät kuitenkaan hallitse aktivoimaansa pintaa, saati häivytä sen olemassaoloa. Parhaimmillaan ne saattavat jopa alleviivata sen merkitystä – ja aivan erityisesti sen tarjoamia välejä.

1.3. Tutkimusaineisto ja lähteet

Primaarisena aineistonani on Cy Twomblyn vuosien 1966–1979 välillä luomat, myyttisen Orfeuksen ympärille kietoutuvat taideteokset, joista olen valinnut kokonaisvaltaisempaan tarkasteluun nelipaneelisen *Veil of Orpheus* (1968) (kuva 1) ja myöhemmän tutkielman, *Orpheus* (1979) (kuva 2). Analyysini vahvistamiseksi ja kokonaisvaltaisemman havainnollistamisen toteutumiseksi viittaan ohessa myös pääasiallista aineistoani tukeviin kuviin. Tutkielman rajaaman periodin välille mahtuu

merkittävä joukko teoksia, joten perustan täydentävät teosvalintani niiden erityislaatuisella kyvyllä ilmentää muotokielessä tapahtunutta muutosta. Samalla ne vahvistavat tutkielman ydinkysymyksiin liittyviä ilmiöitä. Täten tarkastelen viitteellisesti teoksia *Problem I, II ja III* (1966) (kuva 3), *Night Watch* (1966) (kuva 4), *Untitled* (1966) (kuva 5), *Orion III* (1968) (kuva 6) sekä *Nini's Paintings* (1971) (kuva 7).

Twomblyn tuotanto koostuu maalauksista, piirustuksista, kollaaseista, veistoksista ja valokuvista. Jokainen alue näyttäytyy visuaalisilta ominaisuuksiltaan itsenäisenä, ponnistaen kuitenkin samasta geeniperimästä. Taiteilijan mediumien välille on haastavaa luoda rajoja, mutta tutkielma tulee käsittelemään maalauksia ja piirustuksia, nostaen esiin myös pari puhtaammin kollaasitekniikalla luotua työtä. Toissijaisena aineistonani hyödynnän Twomblyn lempirunoilijakseen tituleeraaman Rainer Maria Rilken runokirjaa *Sonetit Orfeukselle* (*Die Sonette an Orpheus*) vuodelta 1923, jonka esiintyminen perustuu Twomblyn Orfeus-teoksiin välillisesti vaikuttaneena osatekijänä. Tutkielmassa esiintyy soneteista lainattuja katkelmia alkuperäisellä saksan kielellään, mutta tulkittavuuden tähden myös oheen suomennettuina. Cy Twombly omisti kopion M.D. Herter Nortonin englanninkielisestä käännöksestä (1942), jonka sitaatteja hän hyödynsi toisinaan. Tässä tapauksessa olen korvannut suomennoksen teoksessa esiintyvällä englanninkielisellä katkelmalla.

Materiaalinani toimivat kirjalliset lähteet – sisältäen kirjallisuutta, lehtiartikkeleja ja katalogeja – sekä *Cy Dear* -dokumentista (2018) keräämäni kommentit, Twomblyn elinympäristöihin liittyvät havaintoni ja henkilökohtaiset kohtaamiseni taiteilijan tuotannon kanssa. Kirjallisista lähteistä suurin painoarvo on taiteilijan tuotantoa kokoavissa, lukuisissa *catalogue raisonné* -teosluetteloissa¹. Niiden myötä olen päässyt tarkastelemaan kokonaisvaltaisesti Twomblyn kuvataiteellista repertuaaria, siinä tapahtuvia muutoksia ja toistuvia ilmiöitä. Muiden ajattelijoiden tuottama kirjallinen materiaali vaatii uudelta tutkijalta herkeämätöntä kriittisyyttä, jolloin omakohtaiset tulkinnat varsinaisesta tutkimusaineistosta nousevat yhä ratkaisevammaksi.

Italialaistuneen amerikkalaistaiteilijan tutkiminen Suomesta käsin osoittautui haasteeksi, mutta kiehtovaksi sellaiseksi. Aihevalintani lennätti minut niin Pariisista Atlantin yli New Yorkiin kuin Roomasta Müncheniin. Kaupungit pitävät sisällään kirjastoja ja instituutteja, joiden kokoelmat ylipäättään mahdollistivat tutkielman tekemisen.² Ennen kaikkea Roomassa viettämäni kuukausi

¹ Virallisia teosluetteloita on toimitettu vuoteen 2020 mennessä yhteensä seitsemäntoista kappaletta. Ne jakautuvat kokoamaan maalaus-, piirustus- ja veistotaideita sekä grafiikkaa omina julkaisusarjoinaan.

² Merkittävimpiä lähdeaineistoja tarjonneet Pariisin Bibliothèque de l'institut national d'histoire de l'art, Zentralinstitut für Kunstgeschichte Münchenissa ja Rooman Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History. Korvaamattoman aineiston mahdollisti American Academy in Rome, jonka kirjastokokoelma sisältää Nicola Del Roscion lahjoittaman exlibriksen.

auttoi ehdottomasti ymmärtämään Cy Twomblyn mielenmaisemia. Kohtaamiseni pääasiallisen tutkimusaineistoni kanssa tapahtui vuoden 2017 keväällä Pariisin Gagorian Galleryssa, jonka näyttely³ asetti dialogiin taiteilijan Orfeus-tematiikkaan lukeutuvaa tuotantoa. Vastikään valmistunut, Pariisissa lokakuussa 2019 harvinaisen näytäntönsä saanut dokumentti *Cy Dear* auttoi minua yhä voimallisemmin pääsemään lähemmäs taiteilijan persoonaa. Dokumentissa taiteilijan lähipiiri pureutui erityisesti hänen elämänsä katsomuksellisiin näkemyksiinsä. Twomblyn näkeminen liikkeessä, hänen työskentelytapansa silmin todistaminen ja intensiivisen luonteensa tunnustaminen vahvistivat aiempia käsityksiäni hänen intuitiivisesta tavastaan havainnoida ympäristöään.

Koska tutkielmassa esittämäni asetelmat temporaalisuudesta ja katoamisesta lieveilmiöineen eivät aukea ainoastaan yhden teoreetikon ajatusrakennelmiin nojaten, olen koostanut teoriani fragmentaarisesti useammasta lähteestä. Ajallisuutta ja sen katoavaa luonnetta käsitteellistävät pääasiassa varhaisen kristillisen kirkon teologi Aurelius Augustinus (345–430) ja lyyristä filosofiaa edustava Gaston Bachelard (1884–1962). Heidän samankaltaiset ajatuksensa osoittavat osaltaan ajallisuuden ajattomuuden. Ajan representaatioita kuvataiteen kentällä avaavat taidehistorioitsija Altti Kuusamon (s. 1951) kirjoituksiin viitaten. Tahdon kuitenkin edelleen painottaa, ettei ajallisuus itsessään ole tutkielman ensisijainen lähtökohta, vaan se toimii varsinaisten tutkimuskohteiden kannattelijana.

Likimääräisesti havaittavia ilmiöitä ja niiden kohtaamista avaavat Georges Didi-Hubermanin (s. 1953) lähestymistapoihin nojaten. Nostan myös myöhemmässä esiin saksalaisen runoilija-filosofin, Friedrich Hölderlinin (1770–1843) sovituksen runomitallisesta kesuurasta. Twomblyn kuvataiteen *primus motor* on viiva, jota kommentoimaan tulen nostamaan dekonstruktion alalta ponnistavan Jacques Derridan (1930–2004) ja filosofi Jean-Luc Nancyn (s. 1940), jonka mietteiden avulla alustan myös käsitteellistä läsnäoloa. Satunnaisempia ajatuksia tarjoavat fenomenologian alalla kunnostautuneet Martin Heidegger (1889–1976) ja Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) sekä taidehistorioitsija Rosalind Krauss (s. 1941). Kommentoijien aatemaailmat keskustelevat kiinnostavasti keskenään ilman suurempia vastahankaisuuksia.

Tutkielman sivuilla ajelehtii ranskalaisen runoilija Paul Valéryn (1871–1945) ajatuksia useampaa teemakokonaisuutta kommentoiden. Ajatelmat on koottu Valéryn *Cahiers* -muistikirjoja hyödyntäen.⁴

³ *'Cy Twombly: Orpheus'*, Gagorian Gallery Paris, 1. joulukuuta 2016 – 22. toukokuuta 2017.

⁴ Hyödynnän tutkielmassani viidestä teoksesta volyymeja II, III ja IV, sillä ne sisältävät valitsemilleni teemoille relevantteja lukuja.

Teokset on laadittu runoilijan yhteensä 261:stä filosofisesti virittyneestä muistivihkosta, jotka sisältävät yläteemoihin jaettuja, fragmentaarisia lausuntoja, sekä lakonisia aforismeja elämästä. Muistiinpanot on koottu vuodesta 1894 lähtien, jolloin Valéry muutti Genovasta Pariisiin. Valéryn kieli on helposti lähestyttävää, mutta toivottavan analyttistä. Valéry yhdistää käytännön ja teorian kiinnostavan käsitteellisellä tavalla, josta voi havaita hänen taustansa runoilijana.⁵ Twomblyn suhde Valéryyn oli arvostava ja taiteilija toteutti hänelle omistuksellisen kollaasityön *To Valéry* vuonna 1973 (kuva 8).

1.4. Edeltävä tutkimus ja tutkimuspositio

Cy Twomblyn tuotanto on vetänyt puoleensa huomattavan määrän taidehistorioitsijoita, kriitikkoja, runoilijoita ja taiteilijoita. Usein moniulotteisimpia tulkintoja ovat tarjonneet runoilijat, jotka selvästi ymmärtävät Twomblyn tuotannon metaforisia prosesseja.⁶ Kansainväliseen tutkijajoukkoon ovat kuuluneet niin ikään Roland Barthes, Gottfried Boehm, Suzanne Delehanty, Achim Hochdörfer, Mary Jacobus, Yvon Lambert, Richard Leeman, Simon Schama, Katarina Schmidt, Nicholas Serota, David Sylvester, Harald Szeeman ja Kirk Varnedoe. Merkittävimmän panoksen ovat antaneet galleristi Heiner Bastian ja Nicola del Roscio, taiteilijan pitkäaikainen kumppani sekä Cy Twombly -säätiön nykyinen puheenjohtaja. Kaikki Cy Twomblyn *catalogue raisonné* -teosluettelot on koottu Bastianin ja Roscion toimesta.

Suomalaisessa taidehistorian tutkimuksessa Twomblyn kohdistuva mielenkiinto on ollut lähes olematonta. Kandidaatintutkielmani *Univormussa – Valkoisen voimallisuus Cy Twomblyn veistotaiteessa* (2016) tarkasteli taiteilijan veistotaiteelle leimallista valkoisuutta uusmaterialistisesta lähestymistavasta käsin. Näin ollen jatkumoni Twomblyn parissa tuntuu varsin luonnolliselta. Tämän valossa toivon tutkielman tarjoavan taiteilijaa koskevan ensiesittelyn suomenkielisen taiteentutkimuksen kentällä. Edeltävän tutkimuksen huomio on keskittynyt pääasiallisesti taiteilijan merkkien tulkintaan semioottisessa hengessä sekä antiikin mytologioiden purkamiseen. Tiedostan täten lukuisat tutkimukset, jotka kohdistuvat Twomblyn semioottisten merkkien vaikeataajuuteen. Tämän vuoksi en pyri analysoimaan kielellisyyteen kurottelevia semioottisia merkkejä sen syväluotaavammin, vaan sivuan ohimennen niiden tyhjentävää toimintaa suhteessa kokonaisuuteen.

⁵ Ibid., 2012, 85. Vuonna 1937 Valéry nimettiin Ranskan tiedeakatemian (Collège de France) runousopin professoriksi.

⁶ Runoilijoista Twomblyn tuotantoa ovat kommentoineet muun muassa Manfred de la Motte, Demostenes Davennas, Emilio Villa ja Octavio Paz.

Tästä huolimatta tutkielma tulee väistämättä sisältämään alueita, joita on jo käännelty muiden tutkijoiden toimesta. Aion kuitenkin lähestyä Twomblyn taidetta uudesta tulokulmasta. Sidon aineistoni uudenlaiseen tarkastelutapaan, jossa olennaiseksi nousee kuvatilassa toimivien elementtien yhteistoiminta ja erityisesti siinä tapahtuvat katkokset. Tutkijat ovat osoittaneet taiteilijan yhteyksiä mytologioihin, mutta samalla väistäneet niitä rakentavia kuvatilallisia toimintoja. Tulen rakentamaan teoriani ajatukselle, jossa Twomblyn myyttiset merkitykset kantautuvat jostain syvempää, ilman että ne osoittavat läsnäolonsa suoraan havaitussa. Tässä ensisijaiseksi nousee taiteilijan mielenmaiseman huomioiminen, sekä siihen vaikuttaneet toimijat. Asetan täten Twomblylle tiedettävästi merkittäviä asioita – runoilijoita, filosofejä, taiteilijoita ja näkemyksiä – dialogiin yhdessä rajaamani aineiston kanssa. Tutkielma muovautuu siis aiempaa tutkimusta kriittisesti analysoimalla ja tuoreen perspektiivin muodostamien päätelmien myötä.

1.5. Tutkielman rakenne

Temaattinen eteneminen tarjoaa tutkielman edetessä lukijalle välineitä seuraavien käsittelyosuuksien avaamiseksi. Aloitan alustamalla tutkielman teoreettista sisältöä – temporaalisuutta ja katoamisen ulottuvuuksia – luvussa kaksi. Esittelen myös kokonaisvaltaisemmin Georges Didi-Hubermanin tulokulmia kuvataiteen häilyvästä materiaalisuudesta, sillä se nousee olennaiseksi myöhemmässä käsittelyosuudessa.

Luvussa kolme luon katsauksen taiteilija Cy Twomblyn elämään. Nostan osioon merkittävinä kokemiani käännekohtia taiteilijan uralta. Twomblyn ollessa sangen tuntematon suomalaisella taidekentällä, koen yhteenvedon erityisen tarpeelliseksi tutkielmassa esiintyvien ilmiöiden ymmärtämiseksi.

Luvussa neljä esittelen taiteilijalle luontaisia työskentelytapoja ja hänen tuotannolleen tunnusomaisia piirteitä. Luku tarkentuu kuvatilassa näyttäytyviin eleisiin, jotka ilmenevät niin kielellisinä kuin kuvallisina merkkeinä, alleviivaten näiden häilyvyyttä. Tarkastelen myös ohessa 1960-luvun jälkeen muotokielessä tapahtunutta muutosta.

Tämän myötä tutkielmassa siirrytään tarkastelemaan kuvatilán kerroksellisuutta luvussa viisi. Olennaiseksi nousee valkoisen voimallisuus osana kuvatilán ajallista kerrostuneisuutta, sen voima peittää, häivyttää ja paradoksaalisesti korostaa kuvaan kätkeytyjen elementtien olemassaoloa.

Luku kuusi, eli tutkielman viimeinen osuus, keskittyy havainnoimaan aiemman tiedon pohjalta Orfeuksen tematiikkaan kuuluvia teoksia, joiden myötä kulminoituvat tutkielman esittelemät pääteemat. Lopuksi kokoan tutkielman langat yhteen seitsemännen luvun johtopäätelmissä.

2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Tässä luvussa esittelen tutkielmani teoreettista käsitteistöä. Cy Twomblyn tuotantoa ei voida suoraan mahduttaa minkään *ismin* piiriin, vaikka teosten vaikeatajuinen vähäeleisyys on saanut tutkijat tarkastelemaan niitä niin minimalismin kuin abstraktin ekspressionismin teoriakehyksissä. Twomblyn jälkeä voi luonnehtia informalistiseksi, joskaan kukaan tutkija ei ole tohtinut hänen tuotantaan suuntauksen alle täysin asettaa.⁷ Twomblyn tuotannossa antiikin myytit sekoittuvat abstraktion aikakauteen. Menneeseen katsovasta luonteestaan huolimatta teokset omaavat modernin tietoisuuden. Tämä asettaa tutkijan vaikean kysymyksen äärelle: millaisia metodeja ja teoria-asetelmia hyödyntäen teokset aukeaisivat tulkinnalle parhaiten?

Teosten analysoiva vastaanottaminen asettaa omat haasteensa, sillä tutkijan on kyettävä soveltamaan niin vuosituhansia vanhaa perintöä kuin modernin- ja nykytaiteen menetelmiä. Kokijalle ei myöskään tarjota minkäänlaista ohjenuoraa, vaan päinvastaisesti teokset vihjailevat vain vetääkseen hetkessä maton tulkintojen alta. Täten järkähtämätön teoretisointi osoittautunee Twomblyn tapauksessa turhaksi. Teos saattaa ilmentää itsestäänselvytenä pidetyn kuvallisen tai kielellisen merkin ainoastaan osoittaakseen, ettei se selitä teoksen sisällä toimiessaan kerrassaan mitään. Toisaalta, tämän ansiosta Twomblyn tuotanto on avoin hyvin erilaisille ajatusrakennelmille ja uudelleentulkintoille.

2.1. Temporaalisuudesta

Tässä tutkielmassa temporaalisuus osoittaa kohteen katoavaa luonnetta, jossa oleelliseksi nousevat niin kuvatilán kerroksellisuus ja häivyttäminen kuin myös rytmisen liike ja siinä tapahtuvat keskeytykset. Temporaalisuus toimii siten yläkäsitteenä tutkielmassa käsitellyille katoamisen, tyhjyyden, hetkellisuuden ja häilyvyyden teemoille, jotka toimivat osaltaan myös ajallisuuden rakenteissa. On mahdotonta puhua temporaalisuudesta taukoineen koskematta itse ajan olemukseen. Tiedostan ajan ontologisen massiivisuuden, jonka läpikotainen purkaminen olisi tämän tutkielman rajoissa liian kunnianhimoista. Tutkielmassa temporaalisuuden käsite osoittaa hetkellistä liikehdintää eri toimintojen ja olomuotojen – katoamisen ja näyttäytymisen, poissa- ja läsnäolon, liikkeen ja katkosten – välillä. Näin ollen ajallisuus itsessään ei lukeudu tutkielman ydinkysymyksiin. Tulen korostamaan temporaalisuuden potentiaalia osana ilmiön katoamisen aspektia, alleviivaten sen

⁷ Informalismi muodostaa yhdessä tasismien kanssa lyyrisen abstraktion suuntauksen, joka levisi 1950-luvulla Keski-Euroopassa. Suuntaus alleviivaa taiteilijan jättämien jälkien tunnelatausta, suunnittelemattomuutta ja sekatekniikoiden käyttöä. Informalismia pidetään väljästi amerikkalaisen abstraktin ekspressionismin eurooppalaisena vastineena.

osallisuutta merkitysten kantajana. Painotan edelleen, että ajatus katoamisesta osoittaa yhtäältä kuvaan kätkeytyneiden elementtien piilevää läsnäoloa, toisaalta kuvan ja kokijan välisen suhteen hetkellistä taukoamista. Nämä ilmiöt tapahtuvat temporaalisuuden piirissä. Tulen palaamaan katoamisen pariin syväluotaavammin seuraavassa alaluvussa.

Kirkkoisä Aurelius Augustinuksen (345–430) *Tunnustuksissa* (398) esittämät pohdinnat ajan kulumisesta ja sen ulottuvuuksista ovat vaikuttaneet perustavasti länsimaiseen aikakäsitykseen. Hänen ajatuksiaan leimaa ajan kokemisen subjektiivisuus. Augustinus ei pyri kirjoituksissaan varsinaisesti ratkaisemaan ajan ontologiaa, vaan tarkastelee sen kautta pyhää, jumalallista ajattomuutta ja ikuisuutta. Augustinus oli kiinnostunut ajan rakenteesta, sen muodoista ja olemuksesta: mennyttä aikaa ei ole enää olemassa, eikä tuleva ole vielä tullut. On vain nyt, sillä toisin kuin mennyt ja tuleva, nykyisyys on olemassa, sillä ainoastaan se voidaan tässä hetkessä kokea. Päätelmänsä turvin Augustinus nimeää kolme aikaa: on menneen nykyisyys, nykyisen nykyisyys ja tulevan nykyisyys. Menneen nykyisyys on muisti, nykyisen nykyisyys havainto ja tulevan nykyisyys odotus – Augustinus kokee ajan ulottuvuutena.⁸

Ajan lineaarisesti kulkeva luonne, jolle nykyhetket sijoittuvat pistemäisinä ulottuvuuksia, juontaa Aristoteleen *Fysiikka* -teoksessaan (300 eaa.) esittämiin ajatuksiin.⁹ Augustinus kokee kuitenkin liikkeen ja ajan olevan toisistaan riippumattomia. Liike tapahtuu aina ajassa, mutta se toimii altavastaajana ajan riippumattomalle luonteelle. Augustinus osoittaa, kuinka hitaasti lausuttu lyhyt runonsäe tarvitsee enemmän aikaa kuin nopeasti lausuttu, pitkä säe.¹⁰ Ajan numeraalinen esittäminen onkin ainoastaan osoittaja siitä, missä olemme sen abstraktissa kulussa. Historia on täynnä rytmisiä epäsäännöllisyyksiä. Kaikki ajalliset muutokset tapahtuvat rytmin¹¹ avulla, joka sekä sitoo tapahtumia yhteen, että erottaa ne toisistaan – rytmi määrittää jatkuvuuksien ja keskeytysten dialogia. Luonnolla on oma rytminsä, mutta varsinainen ajanlasku on ihmisen luomaa, synteettistä rytmikkäitä ja asioiden jäsentämistä.

Harpatessa ajan abstraktissa kulussa lähemmäs kokemaamme nykyhetkeä, filosofi Gaston Bachelard (1884–1962) esittää julkaisussaan *L'intuition de l'instant* (1932), kuinka aika koostuu hetkestä ja kahdesta sitä ympäröivästä tyhjyydestä. Bachelardin mukaan kesto on tunne, joka muodostuu yksittäisistä

⁸ Augustinus 1947 (398), 304–311. Nämä kaikki tapahtuvat sielussa, sillä muualla niitä ei voi nähdä.

⁹ Katso Aristoteleen *Fysiikka* IV, 208a–223b. Tässä Aristoteleen ajatus ajan mittaamisesta toimii vastakohtana Augustinuksen hengellisimmille päätelmille. Aristoteles toteaa, “Sielu, joka kykenee mittaamaan liikkeen, tekee myös ajan olevaksi.”

¹⁰ Augustinus 1947 (398), 311.

¹¹ *Rhythmus* (lat.), edustaa liikettä ajassa ja *rhythmos* (kreik.) mitattua liikettä.

hetkistä.¹² Hän vahvistaa augustinolaisittain vain yhden olemassa olevan todellisuuden ja se on hetkessä.¹³ Bachelard tunnetaan bergsonilaisen aikamääritelmän¹⁴ kritisoinnista, erityisesti sen matemaattisuuden vuoksi, sillä aika ei voi olla algebrallisesti ratkaistavissa.¹⁵ Sen sijaan hän korostaa rounnelilaista¹⁶ aikakäsitystä, joka alleviivaa muistin merkitystä. Bachelardille muisti toimii ajan suojelijana. On olennaista huomioda, ettei Bachelardin aikakäsitys sijoitu niinkään reaali maailmaan, vaan yksilön kokemukseen ja ajatuksiin maailmasta. Bachelardia kiehtoo keskeytykset ja aiempien rytmien korvautuminen uusilla temporaalisilla rakenteilla. Hänelle aika ei suuntaa verkkaaisen lineaarisesti, vaan on sen sijaan kerrostunutta, jolloin jokainen kerros omaa myös tyhjää aukkoja. Ajallinen tyhjyys on täten intervaleissa, jotka erottavat hetket toisistaan – mennyt on yhtä tyhjää kuin tuleva.¹⁷

2.1.1. Ajan representaatiot kuvataiteessa

Kuvataiteessa esiintyvien ajan representaatioiden tarkastelu on usein kudottu osaksi kerronnallisuutta. Kerronta tapahtuu yksittäistä tapahtumaa kehystämällä tai tapahtumien välisiä aikasuhteita etapein osoittamalla. Ajan kuvallinen esittäminen voi tapahtua myös tunnelman kautta: hiljainen pinta luo pysähtyneisyyden tunnelmaa, kun taas räiskyvä nostattaa toiminnan tempoa. Toisin sanoen, kuvatilassa näyttäytyvät eleet osoittavat hetken pituutta.¹⁸ Tämänhetkisyys liittyy muistin aktiivisuuteen, sillä se vaatii niin voimakasta hetkellistä läsnäoloa kuin jatkuvaa paluuta koettuun. Aika on jatkuvassa tulemisen tilassa, jossa nykyhetkestä *tulee* mennyt.¹⁹

Yksinomainen tapahtuma rajataan useimmiten omaksi teoksekseen, mutta toisinaan voimme havaita useampia kohtauksia samassa kuvatilassa. Roomassa sijaitsevan Villa Farnesinan (1510) juhlasalin friisi (kuva 9) kuvaa Orfeuksen myytin kolme kohokohtaa samassa kuvakentässä. Orfeuksen soitto, Eurydiken lopullinen katoaminen manalan syövereihin, sekä Orfeuksen kuolema näyttäytyvät yhtenä lineaarisena jatkumona Baldassare Peruzzin (1481–1536) toimesta. Useamman episodin esittämisen suosio samassa kuvatilassa laskee usklassismin myötä, jolloin yksittäisen tapahtuman esittäminen

¹² Bachelard 1932, 11.

¹³ Ibid., 51.

¹⁴ Henri Bergson (1859–1941) peräänkuulutti kestoa aikaa määrittävänä tekijänä. Näin ollen tauot eivät sisälly osaksi ajallisuutta. Tätä Bachelard ei hyväksynyt.

¹⁵ Myöskään Paul Valéry ei hyväksynyt Bergsonin universaalia jatkuvusteoriaa. Kts. Valéry 2000c, 354.

¹⁶ Gaston Rounnel, *Silö* 1910.

¹⁷ Bachelard 1932, 10–22.

¹⁸ Kuusamo 2008b, 10–20.

¹⁹ Kuusamo 2009, 43.

koettiin kuvan sisäiseksi asiaksi.²⁰ Kuvallinen kerronta voi myös tapahtua syvyyssuuntaisesti, kuten Hieronymus Boschin mielikuvituksellisissa maisemissa.²¹ Ajallisia harppauksia voidaan sen sijaan kohdata Arnold Böcklinin maalauksessa *Vita Somnium Breve* (1888) (kuva 10). Teos kuvaa ihmiselämän syklejä etualalta taka-alalle siirtymällä, perspektiiviä hyödyntäen. Taideteoksen kuvaama ajallisuus alkoi hiljalleen abstrahoitua modernismin myötä. Kuvallinen kerronta väistyi toissijaiseksi ja ajallisuutta ilmennettiin sekä teoksen materiaalisten että liikkuvuudellisten ominaisuuksien kautta. Italian futuristit kokeilivat teoksen sisäisellä simultaanisuudella ja readymade-taiteilijat siirsivät ajallisuuden tutkielmat kehysten ulkopuolelle. Varhainen nykytaide laajensi taiteen ja ajan liittoa entisestään. Ilmiön taustalla vaikuttivat muun muassa maailmansotien jälkeinen vilkas koneellistuminen ja teknologian kehitys, mutta erityisesti vuoden 1969 kuulento ja kosmisen aikakäsityksen aukeaminen.²²

Kuvataiteen ajallisuus on monisyinen ilmiö, joka toimii niin teoksen sisällä kuin sen ulkopuolella. Kehystetty tapahtuma ja sen narratiiviin sidottu aika voidaan havaita lähes suoraan, mutta on myös abstrakti ajallisuuden taso, joka ei paljasta itseään heti: se on taso, jossa ajan kulkua ei voida nähdä. Taidehistorioitsija Altti Kuusamo kirjoittaa, kuinka “pysähtyneisyyden tai hetken pitenemisen vaikutelma yhdistyy usein kuin itsestään tyhjyyden, autiuden, nimettömyyden, jopa hiljaisuuden vaikutelmiin”.²³ Aktuaalisen ajan ohella, nämä hiljaisuuden kyllästävät aukot löytyvät myös tapahtumahetkiä rytmittävistä väleistä. Taidehistorioitsija George Kublerille (1912–1996) aktuaalisuus (*actuality*) on siinä lyhyessä hetkessä, jolloin majakan valo pimenee sen välkkymisen aikana tai siinä sekuntien välissä, kun kello ei raksahda – se on tauko, jolloin mitään ei tapahdu.²⁴ Kiinnostukseni keskittyy erityisesti näihin temporaalisiin väleihin, sillä tulen myöhemmin osoittamaan niiden merkittävyyden sekä kuvan ajallisen että kerronnallisen, ja tämän myötä kokemuksellisen vaikutelman luomisessa.

2.1.2. Viivan rytmisestä olemuksesta

Viivan merkitys kulminoituu tässä tutkielmassa sen kuvaa rakentaviin ja rytmittäviin ominaisuuksiin. Sen perustavaa ontologiaa voidaan osoittaa niin geometrisesti (viivaa yhdistää kaksi pistettä) kuin teoreettisesti (viiva luo oman sisä- ja ulkopuolensa²⁵). Viiva tuo tekijänsä esille, sillä jäljet ovat aina

²⁰ Kuusamo 2008, 20. Taustalla erityisesti taulutaiteen suosion nousu.

²¹ Ibid., 19. Kuusamo vertaa esittämistapaa Trajanuksen pylvääseen.

²² Kts. esim., Pamela Lee: *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960's* (2004).

²³ Kuusamo 2008b, 3.

²⁴ Kubler 1962, 17.

²⁵ Derrida 1987 (1978), 184.

tekijänsä näköisiä. Tästä huolimatta viiva on oma protagonistinsa – se ei tarvitse muita kuvallisia elementtejä olemassaoloonsa. Viiva on muodon avaus, joka lähtee sen alullepanevesta voimasta.²⁶ Filosofi Jean-Luc Nancy luonnehtii tätä voimaa ikään kuin nuolen ampumisena, jossa nuoli lähtee liikkeelle jännitteen vapautumisesta.²⁷ Tämä voima on halu antaa näkyvälle sen olemassaolo ja kokea viivan potentiaali.²⁸ Voima synnyttää eleen, jonka terminaali on piste ja tulema on viiva. Se on näkyvä osoitus pinnalla tapahtuneesta aktiivisesta toiminnasta. Ajatusta jatkaen, fenomenologi Maurice Merleau-Pontyn mukaan viiva osoittaa näkyvän maailman näkymätöntä puolta, sillä se korostaa näkymättömän läsnäoloa. Viiva osoittaa katkoksia ympäröityessään tyhjyydellä, sillä piirustus on tyhjyyden ja jälkien rytmikästä vuoropuhelua.²⁹ Ohuiden viivojen seassa vähäeleinen kuvatila korostuu entisestään.

Liikkeestä kasvavaan viivaan liittyy siten myös aika: piirtohetkellinen aika alkaa alkupisteestä ja päättyy viivan päättävään pisteeseen. Dekonstruktion pioneeri, filosofi Jacques Derridalle viivan tila ja ajan ontologia ovat erottamattomia.³⁰ Derridalle viiva on vailla lopullista identiteettiä ja näin ollen sitä luonnehtii mahdollisuuksien ja päättymättömyyden ajatukset. Tämä ero (*différance*), kuvaa asioiden välissä olevaa ei-mitään, joka on varsinainen potentiaalisuuden horisontti. Viiva ei ole koskaan valmis, eikä piirustus vastaa kysymykseen ollako vai eikö olla, vaan se on ja ei ole. Yhtä lailla Derrida osoittaa, kuinka aika samanaikaisesti on ja ei ole, sillä mennyt on jo mennyttä ja nykyhetki ei ole vielä saapunut.³¹ Tämän myötä jatkan tarkastelemaan nimenomaista katvealuetta, joka voidaan havaita ainoastaan silloin, kun kuvan rytmisessä liikkeessä tapahtuu pysäyttävä muutos, tai kun se muutoin häilyy materiaalsen olemisensa rajoilla.

2.2. Katoamisesta

Tutkielman sivut kuljettavat mukanaan ajatusta katoamisesta, joka esiintyy yhtäältä materiaalisuuden huokoisuutena ja sen väleihin katoavana eetterinä, toisaalta merkitysten poissaolona tai niiden välittymisen hetkellisenä taukoamisena. Se kietoutuu myös ajallisuuden hälveneviin rakenteisiin. Edellä tutkielma johdatteli asetelmaan, jossa ajallinen liike on sekä tulevaa että menevää: nykyhetki menee menneisyyteen, tulee takaisin muistona, samoin kuin tuleva on aivan juuri tulossa. Aikaa ei voi

²⁶ Nancy 2013 (2007), 3. Nancy käyttää alulle panevesta voimasta termiä *impetus*.

²⁷ Ibid., 95.

²⁸ Ibid., 38.

²⁹ Merleau-Ponty 1993 (1964b), 460. Niin ikään Jacques Derrida vahvistaa, että viivan olemus on sen katoamisessa, jolloin se voi rakentua vain tyhjyydestä. Kts. Derrida 1982, passim.

³⁰ Derrida 1982, passim.

³¹ Ibid., 228.

vangita paikoilleen, se häviää poissaolevaksi lakkaamatta. Katoavan rakennelmat ovat varsin mutkikkaita ja niiden käsitteellistäminen vaatii metaforia. Tutkielmassa kohteen katoava luonne kietoutuu vähäeleisyyden, välien ja näkymättömän ajatuksiin. Sen sijaan metafyyysisesti virittyneessä ajattelussa hyödynnetään usein termejä tyhjyys tai ei-mikyys.³² Ne kuuluvat samaan käsiteperheeseen, joskin niillä on omanlaisensa perimät. Käsitteet ponnistavat ideasta, jossa jonkin ollessa, on sen olemassaolon tähden oltava myös jotain ei-aktuaalisesti olevaa, joka odottaa nousua pintaan. On kyse abstraktista läsnäolosta.

2.2.1. Havaittavan rajoilla

Kolmiulotteisuuden merkitys hälveni, kun eri tieteenalat alkoivat tarjoamaan todisteita maailman neljännestä ulottuvuudesta 1900-luvun alkupuolella. Niin radioaaltojen, röntgenin kuin ydinaseen myötä avartui uusia tietoisuuksia ja materiaalsen todellisuuden hälvenemistä, sillä ne osoittivat konkreettisenä pidettyjen elementtien liikehännän näkymättömässä muodossa. Näin ollen autiolta vaikuttavaa tilaa ei voitu enää käsittää täysin tyhjänä, vaan se sisälsi jotain näön ylittävää. Mikäli universumi omasi neljännen ulottuvuuden, olivat täten renessanssin kolmiulotteisuutta tavoittelevat perspektiivopit *chiaroscuroineen* täysin vanhentuneita.³³ Vaikka tapahtumat sijoittuvat vuosikymmeniä ennen käsillä olevan tutkielman otannallista ajanjaksoa, on kyseiset abstrahoitumiset tarpeen tuoda mieleen, sillä näin ilmavien ajatusrakennelmien korkealentoisuus saa tieteellisen laskeutumisalustansa. Länsimaissa tyhjyyden tietoisuus koetaan usein vaikeammin ymmärrettävänä, mutta itämaisessä ajattelussa se on kuulunut luonnollisena maailmankaikkeuden rakenteiden osana kautta aikain. Zen-buddhalaisuuden opit saapuivat Amerikan itäisen mantereen taidekentälle 1950-luvulla.³⁴ Tapahtumaa seurannut *nothingnessin*³⁵ nousu luovuuden keskiöön innoitti taiteilijat kokeilemaan kadottamisen menetelmiä ja kokeilemaan taiteen rajoja.³⁶

Tyhjyyden sukulaisen, ei-minkään problematiikkaa on käännelty useamman filosofin toimesta. Suoraan katseeseen vetoamattomasta luonteestaan huolimatta ei-mikään jättää jälkeä. Luonnontieteellisen näkökulman mukaan tyhjyys on tilallista avaruutta, jolla ei ole massaa, mutta

³² Käytän teoriaosuudessa käsitteitä 'tyhjä', 'tyhjyys' tai 'ei-mikyys', riippuen viittaamani teoreetikon valinnasta.

³³ Henderson 2009, 140–141. Jo romantiikan aikana maailmankaikkeuden rajat laajenivat käsittämään myös asioita, jotka ylittivät aisteilla havaittavuuden.

³⁴ Pasanen 2008, 213.

³⁵ Konsepti pohjaa taiteen haastaviin ilmenemismuotoihin, jossa näkyvän rajoja ja teoksen materiaalista olemusta pusketaan äärimmilleen. Alueella toimivat niin minimalismin, performanssitaiteen, käsitetaiteen, arte poveran kuin fluxuksen edustajia – muun muassa.

³⁶ Mainiona esimerkkinä *Erased de Kooning* (1953). Kyseessä on alkuaan Willem de Kooningin (1904–1997) taideteos, jonka Robert Rauschenberg (1925–2008) pyysi itselleen kumitettavaksi.

tyhjiys ei-olevan merkityksessään kuuluu metafysiikan alueelle.³⁷ Filosofi Martin Heideggerille kysymys, “mitä *on* ei-mikään?”, on jo lähtökohtaisesti paradoksaali.³⁸ Hänen ajattelunsa kiteytyy teoriaan, jossa oleva paljastaa ei-minkään, sillä jotain etsiäksemme meidän täytyy ylipäättään aavistaa sen mahdollinen olemassaolo. Nähdäksemme jotain havaittavan rajalla olevaa, tulee meidän haluta nähdä. Ei-mikään on täten olevan ylittämistä.³⁹ Edeltävän ajatuksen myötä Jean-Luc Nancy esittää, ettei ei-mikään voi määrittyä jonkin negaationa, vaan se tulee hahmottaa muuna kuin ei-oliona. Ei-mitään ei ole koskaan puhtaasti ei-mitään, siitä kertoo jo ranskankielisen sanan *rien* latinankielinen attribuutti *res*, merkiten jotain hyvin pientä.⁴⁰

Jean-Luc Nancy käsittelee abstraktin olemassaolon jumalallista yhteyttä, sillä näkymättömään uskomisen, vakiintumaton materiaalisuus ja sen todentamattomuus ovat vahva osa kristinuskon perinnettä. Ylösnousemuksensa kynnyksellä olevan Jeesuksen ilmestyminen Magdalan Marialle pääsiäispäivänä, josta juontaa myös *noli me tangere*⁴¹ -kuvaperinne, herättelee ajatuksia aisteilla todistamisesta. Taiteilijoille kyseinen tematiikka on merkinnyt tutkielmia näkyvän ja näkymättömän välillä. Nancy pohtii Jeesuksen ruumiin taktiilisuuutta ylösnousemuksen kehyksessä. Hän esittää, että koskettamisen torjuva ele pyrkii pysäyttämään suoraan havaitun yhteyden. Tämä ele on verrattavissa katseen todentavaan toimintoon. Ylösnousemuksen ajatus itsessään osoittaa katkosta, jossa tapahtuu siirtyminen paikasta ja olomuodosta toiseen – toisin sanoen, kuinka näkyvä muuttuu näkymättömäksi. Nancy painottaa valmiiksi olettavaa katsetta, eli kuinka näkymättömän olemassaolo tulee ensin voida aavistaa – Jeesus näyttäytyy Marialle, sillä hän on *osannut katsoa* sisälle hautaan.⁴² Jatkan esittelemällä tutkielmaa kannattelevia teorioita ja lähestymistapoja, jotka ponnistavat samaisesta ajatusmaailmasta.

2.2.2. Kuvan syvyyksissä

Käsitteellistä läsnäoloa ja sen yhteyttä pyhään on tarkastellut myös ranskalainen taidehistorioitsija Georges Didi-Huberman (s. 1953)⁴³, jonka tietoteoreettisesti virittynyt tutkimus kulminoituu kuvan syvän kohtaamisen ja sen materiaalisuuden ympärille. Hänen mielenkiintonsa täsmentyy kohteisiin, joiden herättämää tunnetta on vaikea sanallistaa. Didi-Huberman kannustaa seisautumaan kuvan

³⁷ Pasanen 2008, 23.

³⁸ Heidegger 2010 (1929), 32.

³⁹ Ibid., 34–45.

⁴⁰ Salminen 2010, 8.

⁴¹ Latinasta suoraan suomennettuna, “älä minua koske”.

⁴² Nancy 2008 (2003), 17–21.

⁴³ Georges Didi-Hubermanin teoriat pohjaavat Aby Warburgin (1866–1929) ajatteluun, vetäen myös juuria Edmund Husserlin (1859–1938) kuvatietoisuuden ideaan ja Walter Benjaminin (1892–1940) dialektisiin kuviin.

eteen – vain siten voimme havaita sen täyden potentiaalin. Mikäli kiinnitämme liikaa huomioita suoraan meille puhuviin kuvan elementteihin ja hyväksymme kokemuksen sellaisenaan, estämme kuvan syvimmän olemuksen paljastumisen. On kyse kuvan kanssa olemisesta, sille altistumisesta – didihubermanilaisittain, meidän tulee olla kuvan rajalla. Didi-Hubermanille taideteoksen äärelle pysähtyminen on yhtäältä myös seisahtumista ajan eteen (*devant le temps*). Tulkinta on aina anakronistista, sillä kohtaamme menneisyydessä aikaansaadun teoksen omasta nykyisyydestämme käsin.⁴⁴ Tämä on myös kuvan kokonaisvaltaisen kohtaamisen edellytys, sillä ajallisuus auttaa paljastamaan kuvan syvimät intentiot. Didi-Huberman kannustaa ylittämään kuvan ikonografisen tarkastelun, joten hänen tulokulmansa tarjoavat tutkielmalleni kiinnostavia ajatusmalleja.

Didi-Huberman tunnustaa kuvan resistanssin, joka pysäyttää meidät sen eteen. Didihubermanilainen kuvan kohtaaminen on sen lävitse katsomista, ilman katseen pysähtymistä ainoastaan pinnan lähitilassa oleviin ilmentymiin, jolloin huomio tarkentuu mahdollisesti kuvan syvempiin rakenteisiin. *Symptom* osoittaa kuvan sisäisen struktuurin ja sen muodostumisen prosessin eroavaisuuden. Tämän freudilaisen⁴⁵ sillan kautta Didi-Huberman pyrkii osoittamaan mimeettisyyden problematiikan – se miltä kohde näyttää, ei kerro sen syvemmistä rakenteista. Näin ollen, kuvan *symptomit* eivät omaa vakaata luonnetta, eikä niitä voida tällöin tulkita tiedon avulla ikonografisessa hengessä.⁴⁶ Tämä myös kumoaa ajatuksen, että kuvaa voisi lukea kielen lailla sen kuvallisten merkkien kautta. Tutkielman lähestymistavat nojaavat välillisesti käsitteisiin *le pan*, *visuel*, *inframince*, *virtus*, *figure* ja aivan erityisesti, *dissemblance*, jotka esittelen seuraavassa yksityiskohtaisemmin.

Le pan on kuvan kohtaamisen ensimmäinen vaihe. Se on kuvassa esiintyvä satunnainen häiriötekijä, joka pysäyttää kokijan kohteen äärelle. *Le pan* on esimerkiksi punaiset maalitäplät kristusfiguurin jalkojen yllä Fra Angelicon freskossa *Noli me tangere* (n. 1442), sillä ne häiritsevät odottamattomalla paikantuneisuudellaan teoksen mimeettistä representaatiota.⁴⁷ Laajemmassa mittaluokassa, *le pan* täyttää mestari Frenhoferin kanvaasin Honoré de Balzacin lyhytkertomuksessa *Tuntematon mestariteos* (*Le Chef-d'oeuvre inconnu*) vuodelta 1831.⁴⁸ Kertomuksessa taiteilija Frenhoferin esittäessä kymmenen vuoden ajan luomaansa muotokuvaa rakastetustaan Nicolas Poussinille ja Frans Porbusille, onkin

⁴⁴ Didi-Huberman 2000, 9–13.

⁴⁵ Sigmud Freud osoitti psykoanalyyssissaan, kuinka oireella (*symptom*) ei ole suoraa yhteyttä sen aiheuttaneeseen traumaan.

⁴⁶ Didi-Huberman 2000, passim.

⁴⁷ *Le pan* juontaa Marcel Proustin romaanisarjaan *Kadonnutta aikaa etsimässä* (1913–1927), jossa kirjailija Bergotte tarkkailee keltaista laikkuja Jan Vermeerin maalauksessa *View of Delft* (1661). Bergotten katse kiinnittyy tuohon keltaiseen laikkuun ja saa hänet toistamaan vimmaisesti lausetta, “*petit pan de mur jaune*”.

⁴⁸ Kyseinen teos on osa Didi-Hubermanin väitöskirjaa *La Peinture Incarnée: suivi de Le chef-d'Oeuvre Inconnu par Honoré de Balzac* (1985).

maalaus abstrakti värikkäas, jonka keskeltä paljastuu ainoastaan fragmentinomainen jalkaterä.⁴⁹ Poussin ja Porbus eivät ymmärrä teosta todeten, etteivät näe *mitään*. Frenhofer murtuu ja selittää tarkoituksenaan olleen kaapata rakastettunsa sielu.⁵⁰ Frenhofer kannustaa kaksikkoa lähemmäksi maalausta, sillä siten he näkisivät kuvan paremmin. Poussin tuumaa Frenhoferin olevan enemmän runoilija kuin taidemaalari.⁵¹ *Le pan* on kanvaasin rappioituminen (*rupture*) ja sen muodostama hämmennys, joka tässä tapauksessa valtasi Poussinin ja Porbusin. *Le panin* kaltainen teos koskettaa katsojaansa läsnäolonsa kautta, ei representaation. Sen ei ole tarkoitettu etääntyvän, kuten näkymä albertilaisen ikkunan läpi – sen sijaan *le panin* omaava kuva tulee kohti.⁵²

Vähäeleisyyden piirissä on erotettava näkyvän ja näkymättömän, sekä materiaalisen ja immateriaalisen väliset erot. Tähän Didi-Huberman tarjoaa kaksi käsitettä: *inframince*, merkiten materiaalisen ja immateriaalisen välillä tapahtuvaa liikettä, sekä *visuel*, osoittaen häilyvyyttä näkyvän ja näkymättömän välillä, niiden rajatilassa.⁵³ Yhteistä käsitteille on, että ne edustavat jotain, joka jää usein havainnon ja huomion ulkopuolelle. *Inframincen* materiaalisuus paljastaa itsensä yleensä suhteessa toiseen, kuten pöly laskeutuessaan pinnalle. *Visuel* ei näyttäydy välttämättä heti, mutta saattaa yllättäen tulla näkyviin, mikäli kuvaa kohtaan suuntaa varauksetonta kontemplaatiota. *Virtus* on puolestaan jotain, joka ei vetoa suoraan visuaaliseen tiedostamiseen.⁵⁴ Kuvataiteessa esiintyvä *virtus* ei tarjoa silmälle eksplisiittisiä johtolankoja merkitystensä purkamiseksi, mutta tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei niitä olisi. Sen sijaan, abstraktin kautta kohdattava tarjoaa mitä laajemman skaalan mahdollisia merkityksiä.⁵⁵

Eräässä firenzeläisen San Marcon luostarin neljästäkymmenestä neljästä munkinkammioista Didi-Huberman kohtaa Neitsyt Marialle ilmestymistä kuvaavan, Fra Angelicon maalaaman freskon *Annunciazione* (n. 1440) (kuva 11), jonka valkoinen tausta sulautuu kammion valkoisiin kalkkiseiniin. Figuuriin väliin jäävän taustaseinämän ”mineraalinen tyhjyys” tarjoaa mahdollisuuden metafysisille tuntemuksille. Viereisestä ikkunasta tulviva vastavalo vaikuttaa osaltaan siihen, että silmä tarkentaa taustan ainoastaan kadottaakseen sen hetkessä takaisin osaksi seinämää. Didi-Huberman osoittaa

⁴⁹ Balzac 2001 (1831), 27. Tähän Porbus toteaa, ”There is a woman beneath”.

⁵⁰ Ibid., 22. ”You are looking for a picture, and you see a woman before you.”

⁵¹ Balzac 2001 (1831), 28.

⁵² Didi-Huberman 1995 (1990), 10.

⁵³ *Inframince* juontaa Marcel Duchampin vuonna 1935 esittämään, hiuksenhienoa osoittavaan ilmaisuun. Hänelle *inframince* esiintyy esimerkiksi tuolista hohkavassa lämmössä, kun joku on siitä juuri noussut, tai ilmassa leijuvista tuoksuista – kuten teos *Air de Paris* (1919).

⁵⁴ Käsitteellä on pyhät juurensa kuvaten oliota, jonka ainoastaan henki voi aistia.

⁵⁵ Didi-Huberman 2005 (1990), 18.

tämän kautta kuvan temporaalisuuden, jossa se on jatkuvassa tulemisen ja katoamisen tilassa.⁵⁶ Kuvan herättämien ajatusten myötä Didi-Huberman tunnustaa valkoisen pinnan potentiaalin. Hän osoittaa, ettei valkoinen ole koskaan ei-mitään. Valkoinen on silmälle värin poissaoloa, mutta todellisuudessa se koostuu kaikista spektrin väreistä, paitsi vastakohdastaan mustasta.⁵⁷ Täten valkoinen itsessään toimii näkyvän ja näkymättömän käsitteellisyydessä. Fresko näyttäytyy meille ensi tilassa sen tulkittavien, traditioon pohjaavien merkkiensä kautta. Sen sijaan freskon eteen seisahtuminen auttaa syrjäyttämään ikonografisen tietoisuuden, joka häiritsee kokonaisvaltaista katsetta.

Didi-Huberman ottaa tarkasteluun myös toisen San Marcon luostarissa sijaitsevan Fra Angelicon freskon, *Madonna delle Ombre* (n. 1450) (kuva 12). Freskon yläosa ilmentää ikonografisesti pyhää keskustelua (*sacra conversazione*), mutta kuvan alapuoliset neljä marmorikuvioinnillista paneelia vangitsevat Didi-Hubermanin huomion. Hän osoittaa, kuinka paneelit ovat esimerkki kristillisen inkarnaation⁵⁸ ilmentämisestä renessanssin ajalla, jolloin jumaluus kiellettiin kuvaamasta ruumiillisessa muodossa.⁵⁹ Näin ollen, Fra Angelicon luoma marmorikuviointi (*marmi finti*) on dikotominen jälki jumalallisuudesta, jolloin inkarnaation läsnäolo tapahtuu *dissemblancen*, eli ilmiön tai kohteen piilottamisen avulla.⁶⁰ Tätä suoraan silmälle avautumattoman näkyvää esitystä Didi-Huberman käsittelee termillä *figure*⁶¹, joka on aina epäsuora, alluusiomainen kuvallinen ilmaisu. *Dissemblance* korostaa kuvan kontemplatiivisuutta ei-esittävyiden ja materiaalisuuden kautta.

Dissemblancen äärellä herää kysymys, kuinka ylipäättään kuvata immateriaalia ilmiötä, johon ei ole visuaalista, saati taktiilista otetta? Tämä ilmiö voi toimia yhtä lailla antiikin mytologioiden kehyksessä.⁶² Tulen palaamaan käsitteen pariin Cy Twomblyn Orpheuksen myyttiä kuvaavien teosten yhteydessä. Kristillisen mysteerin vertaaminen suoraan antiikin myyttiin ei ole mielekästä, enkä koe niiden dialektisten erojen auki kirjoittamisen olevan tämän tutkielman puitteissa tarpeellista.⁶³ Kiinnostukseni ei kuitenkaan ole toiminnallisissa funktioissa, vaan ei-olevan ilmiön luonteen vangitsemisessa, sen kuvallisessa esittämisessä ja herättämissä tuntemuksissa. Koen, että

⁵⁶ Didi-Huberman 1990, 21–25.

⁵⁷ Batchelor 2000, 12.

⁵⁸ Jumaluuden ilmentäminen ruumiillisessa muodossa.

⁵⁹ Taustalla teologi Dionysios Areopagitan (n. 400–500) antama julistus. Munkki Giovanni di San Gimignano kirjoittaa teoksessaan *Summa de exemplis et similitudinibus rerum* (1497), kuinka kaikki kivet ilmentävät jumalan rakkautta, sillä ”tämä rakkaus on lujaa kuin kivi”.

⁶⁰ Didi-Huberman 1995 (1990), 52. ”Kuva ei esitä jumaluutta (*divine*), vaan vaikuttaa jumalallisuutena kuvassa. Se on mysteerinomaista ja kätkeytyä (*dissemblant*)”. Tekijän käännös.

⁶¹ *Figuren* vastakohtana toimii *figura*, joka esittävyudessaan herättää ikonografisessa hengessä suoran *storian*.

⁶² Antiikin mytologisille hahmoille on luotu omia visuaalisia henkilöitymiä, toisin kuin Kristinuskon Jumaluudelle. Kiinnostukseni on kuitenkin ylipäättään olevuudeltaan häilyvän epäsuorassa kuvaamisessa.

⁶³ Lyhyesti, en siis rinnasta antiikin ”pakanallisia jumalia” yhteen kristinuskon jumalkäsityksen kanssa, saati yhdenmukaista niiden hartaudellisia traditioita.

dissemblance toimii siten sekä myytin että mysteerin kehyksessä – onhan kyse hengen tai idean kätkemisestä, kirjallisen perinteen muuttamisesta kuvalliseksi.

Didi-Hubermanin lähestymistapa osoittaa, ettemme kykene koskaan kaappaamaan kuvaa kokonaisuudessaan, mikäli toimimme sen häilyvässä maailmassa. Tämän ei tule myöskään olla kuvantutkimuksen päämäärä. Paljastaakseen näiden käsitteiden kätkemän potentiaalin, on osattava kyseenalaistaa ja suunnata syväluotaavaa tarkastelua. Kuten olen jo edeltävissä alaluvuissa tähdentänyt, näkemisen ohella on myös mahdollisuus olla näkemättä. Näin ollen materiaalisuudeltaan häilyvä, jota kosketus tai silmä ei voi täysin todentaa, on jatkuvassa liikkeessä, matkalla kohti jotakin – se ei ole merkityksiinsä lukittu. Emme voi puhua näkymättömästä, saati tyhjästä, mutta voimme puhua materiaalisesta häilyvyydestä. Tulen kohtaamaan tämän problematiikan erityisesti Twomblyn kuvatilaan sukeltaessani. Tutkielma palaa näihin termeihin ja käsitteisiin myöhemmässä käsittelyosiossa. Kannustan siten lukijaa pitämään mielessään edellä esiteltyjä lähestymistapoja läpi tutkielman, sillä ne tarjoavat ensiarvoisia välineitä Twomblyn kuvatilojen ja niiden kannattelemien, oikukkaiden tuntemusten avaamiseen.

3. CY TWOMBLYN TAUSTAT JA AIKAHISTORIA

Seuraavaksi luon tiiviin katsauksen taitelijan taustoihin ja elämäntarinaa, johon mahtuu kiehtovia kohtaamisia eri mantereilla.

3.1. Varhaiset vuodet

Edwin Parker 'Cy' Twombly nuorempi⁶⁴ (1928–2011) syntyi Yhdysvaltain Lexingtonissa keskiluokkaisen perheen ainoaksi lapseksi. Twomblyn taiteilijanura sai alkunsa hänen kuvaamataidon opettajansa kannustuksen myötä, taiteilijan ollessa kahdenkymmenen. Samoihin aikoihin Twombly kiinnostui surrealismista ja dadan edustajista.⁶⁵ Vuoden 1950 syyskuussa nuori taiteilija saapui New Yorkiin liittyäkseen osaksi Art Student League -taidekouluun.⁶⁶ Twomblylle koulu oli tilaisuus tutustua muihin taiteilijoihin ja päästä osaksi New Yorkin taiteilijayhteisöä. Twombly tapasi koulussa taiteilijakollega Robert Rauschenbergin (1925–2008), jonka kumppanuus nousi myöhemmin erittäin merkittäväksi. Rauschenberg houkutteli Twomblyn kesäksi 1951 kuuluisaan Black Mountain Collegeen, Pohjois-Carolinaan. Vuonna 1933 perustettu koulu pohjautui John Deweyn (1859–1952) filosofiaan ja kokeiluun taiteilijoiden yhteisöllisestä asumisesta. Black Mountain College toimi kotina usealle amerikkalaisen avant garden edustajalle.⁶⁷ Tuolloin koulun rehtorina toiminut runoilija Charles Olson (1910–1970) nimesi Twomblyn lupaavimmaksi oppilaistaan. Taiteilija tuhosi lähes kaikki teoksensa kyseiseltä ajalta, mutta niistä säilyneet – kuten *Riot* (1951) (CR I: 14) ja *Min-Oe* (1951) (CR I: 15)⁶⁸ – omaavat tavallista radikaalimman muotokielen. Sanotaan, ettei kukaan poistunut koulusta ilman kosketusta runoilija Rainer Maria Rilkeen, jonka tuotantoon myös Twombly tutustui paremmin oppiaikanaan.⁶⁹

Black Mountain Collegessa vietettyjen lukukausien jälkeen Twombly kuuli Välimeren kutsun. Virginia Museum of Fine Artsilta saamansa apurahan turvin taiteilija suuntasi ensimmäiselle matkalleen Italiaan vuoden 1952 elokuussa. Mukaan lähti myös Rauschenberg. He matkustivat laivalla Palermoon, josta jatkoivat Napolin kautta Roomaan. Matka tarjosi konkreettisen

⁶⁴ Hän peri kutsumanimen 'Cy' baseballpelaajana toimineen isänsä pelaajanimen mukaan.

⁶⁵ Tämän lisäksi häntä puhuttelivat erityisesti Kurt Schwitters, Chaïm Soutine, Alberto Giacometti ja Jean Dubuffet.

⁶⁶ Koulu oli tunnettu aiemmista opiskelijoistaan, kuten Pablo Picasso, Arshile Gorky ja Willem de Kooning.

⁶⁷ Joista mainittakoon Franz Kline, Dorothea Rockburne, Robert Motherwell, John Cage ja Merce Cunningham.

⁶⁸ Tässä luvussa merkitsen teosesimerkit viittaamalla *catalogue raisonné* -luettelointiin. Muoto CR II tarkoittaa maalauksille suunnattua teosluetteloa, kun taas CR 2 osoittaa, että teos löytyy piirustuksille omistetuista katalogeista.

⁶⁹ Bastian 1992, passim. Twombly koki Rilken erityisen herättelevänä: "I like poets because I can find a condensed phrase. My greatest one to use was Rilke, because of his narrative, he is talking about the essence of something". Cy Twombly vuoden 2007 keskustelussa Nicolas Serotalle. Kts. Serota 2008, 50.

ensikosketuksen antiikin kulttuuriin, jonka taiteilija koki kokonaisvaltaisena tilana.⁷⁰ Roomassa oleskeltujen parin kuukauden jälkeen miehet matkasivat Marokkoon.⁷¹ Tangerissa syntyneet teokset ovat merkittäviä muotokielen kehittymisen kannalta, sillä tuolloin varhaisen tuotannon primitiivisyys pääsi täysin valloilleen. Aiemmin kukoistanut tummansävyinen pohjatyö vaihtui vaaleaan ja muotorakenteet muuntuivat vaatimattomiin, motiivinomaisiin kokoonpanoihinsa.

Rooma oli jättänyt Twomblyyn syvän jäljen, sillä hän palasi sinne vielä Marokossa vietetyn puolivuotisen päätteeksi. Hän pääsi esittelemään matkalla syntyneitä teoksiaan Rooman ja Firenzen gallerioissa. New Yorkiin Twombly palasi loppuvuodesta 1953, sillä hänen oli astuttava armeijan palvelukseen. Twombly toimitti palvelusaikansa armeijan kryptologina, tuottaen samaan aikaan huomattavan määrän piirustuksia.⁷² Vapaa-aikanaan Twombly vuokrasi motellihuonetta Georgian perukoilta, jossa hän piirsi sokkona yön pimeydessä. Näin taiteilija pyrki automatismin omaisesti vapautumaan käden ja tajunnan rajoituksista.⁷³ Menetelmä oli ominainen abstraktin ekspressionismin edustajille.

Armeija oli Twomblylle henkisesti raskasta aikaa ja hänet vapautettiin elokuussa 1954.⁷⁴ Taiteilija vuokrasi pienen yksión New Yorkin William Streetilta. Asunto sijaitsi lähellä Robert Rauschenbergin Fulton Streetin studiota, jossa syntyi merkkiteos *Panorama* (1955) (CR I:55). Teos toimii tiennäyttäjänä muotokielelle, josta taiteilija nykypäivänä parhaiten tunnetaan.⁷⁵ Useiden epäonnistuneiden apurahahakemusten jälkeen taiteilija pääsi jälleen matkaamaan Roomaan vuonna 1957. Matka osoittautui erityisen merkittäväksi, sillä se tarjosi miljöön töille *Olympia* (CR II:57), *Blue Room* (1957) (CR I:94) ja *Arcadia* (1957) (CR I:97). Taiteilija oli erityisen herkkä ympäristölleen ja sen vaikutus näkyi hänen töissään. Twombly pidensi oleskeluaan Roomassa, työskenteli tyhjässä asunnossa Via Appialla ja tutustui runoilija Stéphane Mallarmén (1842–1898) tuotantoon. Taiteilija sai menestystä Galleria La Tartarugassa, jossa esitelty näyttely matkasi myöhemmin myös Venetsiaan ja Milanoon. Samaisen vuoden lopussa Twombly palasi takaisin New Yorkiin, jossa hän liittyi osaksi vaikutusvaltaisen Leo Castelli Galleryn taiteilijajoukkoa.⁷⁶

⁷⁰ Ibid., passim.

⁷¹ Leeman 2004, 19. Marokossa he vierailivat Casablancassa, Marrakeshissa ja Tangerissa.

⁷² Ibid., 22.

⁷³ Rivkin 2018, 33.

⁷⁴ Leeman 2004, 29.

⁷⁵ *Panorama* avasi sarjan maalauksia, joissa tummalla taustalla seikkaileva valkoinen liidunjälki muodostaa kaiunomaisia muotoja (*blackboard paintings*). Teos toimii myös eräänlaisena johdattelijana 1960-luvun loppupuolen tutkielmille.

⁷⁶ Bastian 1992, passim.

Alkuvuodesta 1959 Cy Twombly avioitui italialaisen aristokraattiperheen tyttären, Luisa Tatiana Franchettin (1934–2010) kanssa ja muutti Roomaan Via di Monserratolle. Poikansa Cyrus Alessandro syntyi vuoden lopulla. Tämän tapahtuman innoittamana, Twombly maalasi merkkiteoksen *The Age of Alexander* (CR I:133) uuden vuoden iltana. Twombly jatkoi työskentelyä Via di Monserraton palatsimaisessa tilassa, kunnes laajensi studioon Piazza del Biscionelle. Vuosien 1960–61 aikana syntyivät tunnetut teokset, kuten *Empire of Flora* (CR II:7), *School of Athens* (CR II:12) ja *Triumph of Galatea* (CR II:19). Teosten kuvatilallisissa ratkaisuissa näkyy roomalaisen arkkitehtuurin vaikutus. Vuoden 1961 lopulla Twombly saavutti ensinäyttelynsä Pariisissa ja matkusteli niin Kreikassa, Egyptissä kuin Dolomiittien vuoristoisissa maisemissa.⁷⁷ Vuosi 1962 tunnetaan tunnusmerkillisten töiden joukkomarssista. Vuoden tuotoksia ovat niin ikään *Hero and Leander* (CR II: 65), *Leda and the Swan* (CR II:66) ja *Dutch Interior* (CR II:70). Tuleva vuosi toi kuitenkin tullessaan Leo Castelli Galleryssa esillä olleen, keisari Commoduksen⁷⁸ psykologisia vaiheita kuvanneen *Nine Discourses on Commoduksen* (CR II: 156) polemiikkeineen.⁷⁹ Epäonninen vastaanotto sai Twomblyn lannistumaan, minkä myötä seurasi kuukausien tauko taiteen ääreltä.

3.2. 1965–1985

1960-luvun puolivälin jälkeen Twombly keskittyi ratkaisemaan aiemmassa tuotannossaan esiintyneitä ongelmia. Vuoden 1965 marraskuussa Twombly vuokrasi studion New Yorkin 52nd Streetiltä. Tätä seurasi teoksen *Night Watch* (1961) (CR III: 5) valmistuminen ja uuden muotokielellisen kauden alku, jossa keskiöön nousivat ajan ja tilan ongelmat. Taiteilija jatkoi tummanpuhuvien teosten parissa New Yorkissa ja synnyinkaupungissaan Lexingtonissa, kunnes palasi Italiaan loppuvuodesta 1967. Aikakauteen sisältyy rauhattomuutta mantereiden välillä, sillä Twombly palasi New Yorkiin jo alkuvuodesta 1968. Hän vuokrasi studion 365 Bowery Streetiltä, joka toimi synty-ympäristönä tutkielmassa esiintyville teoksille, kuten *Treatise on the Veil* (1968) (CR III:67) ja *Veil of Orpheus* (CR III:72). Samaisen vuoden elokuun Twombly vietti Italiassa jo aiemmin vierailemassaan Castel Gardenassa, jonka maisemat toivat piirustuksiin uudenlaisia, ilmavia asetelmia. Näiden kuvien työstämistä hän jatkoi Floridan Captiva Islandilla, vieraillessaan Robert Rauschenbergin luona. Tällä matkalla Twombly syventyi Leonardo da Vincin (1452–1519) inspiroimiin tutkielmiinsa. Hän palasi kesäksi 1969 Italiaan Bolsenanjärven rannalle, jossa vietettynä aikana syntyi neljäntoista maalauksen sarja,

⁷⁷ Bastian 1993, passim.

⁷⁸ Rooman keisari, Marcus Aurelius Commodus Antoninus (161–192 jaa.).

⁷⁹ Bastian 1993, passim. Pääasiallisen kritiikin esitti taiteilijakollega Donald Judd, joka luonnehti näyttelyä fiaskoksi.

jonka inspiraation kantaa enimmäisestä onnistuneesta kuulennosta ja sen inspiroimista painovoimattomuuden kokeiluista.⁸⁰

Palattuaan Roomaan alkuvuodesta 1970 Twombly työsti teossarjaa *Study for Treatise on The Veil* (CR 5:74–85) ja maalasi loppukesällä monumentaalisen teoksen *Treatise on the Veil (Second Version)* (CR III:97) Via di Monserraton kodissaan. Vuonna 1971 taiteilija joutui kohtaamaan perinpohjaisen surun menettäessään ystävänsä Nini Pirandellon.⁸¹ Traagisen tapahtuman myötä Twomblyn oli myönnyttävä elämän karuille realiteeteille.⁸² Ystävän kuolema oli taiteilijalle kokonaisvaltaisen ravisuttava kokemus, jonka myötä syntyi teossarja *Nini's Paintings* (1971) (CR III: 129). Ylipäättään taiteilijan kuvallinen kieli tekniikkoineen alkoi muuttua merkittävästi tapauksen seurauksena. Twombly ryhtyi tutkimaan kasvillisuutta ja luontoa sarjallisissa kollaaseissaan. Myös tuotannollinen volyymi koki huomattavan laskun. Loppuvuonna 1971 valonsa näkivät teokset *Mars and the Artist* (CR III:142) ja *Apollo and the Artist* (CR III:143).

3.3. Myöhäiselämä

Cy Twomblyn turhautuminen Roomaa kohtaan alkoi hiljalleen viritä 1980-lukua lähestyttäessä.⁸³ Taiteilija vietti huomattavasti aikaa Bassano in Teverinassa, joka inspiroi häntä jälleen kuvanveiston pariin.⁸⁴ Samoissa maisemissa syntyivät myös *Fifty Days at Iliam* (CR IV:13) ja *Goethe in Italy* (1978) (CR IV:15). Taiteilija sai merkittävän retrospektiivinsä Whitney Museum of American Artsissa keväällä 1979. Näin tunnustus, joka oli aiemmin varsin vähäistä taiteilijan kotimaan suunnalta, alkoi viimein vahvistua. Avauksen retrospektiivin katalogiin kirjoitti Roland Barthes.⁸⁵ Myöhemmin samana vuonna galleristi Yvon Lambert julkaisi ensimmäisen Twomblyn piirustuksia kokoavan *catalogue raisonné*n, jonka johdanto on myöskin Barthesin käsialaa.

1980-vuosikymmentä leimaa jatkuva liikehdintä Rooman, Gaetan, Bassano in Teverinan, New Yorkin ja Lexingtonin välillä. Taiteilija oli vakiinnuttanut asemansa taidemaailmassa, joten

⁸⁰ Ibid., passim. Uskon teosten kuvatilallisten ratkaisujen juontavan myös Raphaelin Sistuksen kappeliin maalaamaan freskoon *Mass at Bolsena* (1512–13). Twombly vieraili kappelissa usein ja oli tehnyt oman versionsa teoksesta *The School of Athens* (1509–1510) vuonna 1964.

⁸¹ Nini Pirandello oli galleristi Plinio De Martiis'in vaimo. Martiis oli Twomblyn ensimmäinen galleristi Roomassa, kuten myös hyvä ystävä.

⁸² Nicola del Roscio dokumentissa *Cy Dear* (2018).

⁸³ Roscio 2016, passim.

⁸⁴ Veistoksien tuotanto taukosi vuosien 1959–1976 välillä.

⁸⁵ Ranskalainen kirjallisuudentutkija, kriitikko ja strukturalismin edustaja. Barthesin (1915–1980) kirjoitukset ovat nousseet merkittävään asemaan erityisesti Twomblyn semiootisiin merkkeihin painottuvassa tutkimuksessa.

näyttelyitä riitti eri maissa ja mantereilla.⁸⁶ Twombly lumoutui Rooman eteläpuolella sijaitsevan Gaetan merellisistä maisemista vuoden 1981 vierailullaan. Neljä vuotta myöhemmin hän vakiintui Gaetaan hankkimalla asunnon aivan vuoristoisen kylän huipulta. Uudet näkymät näyttäytyvät tuotannossa laajoina värikenttinä ja merellisen maailman romantisoitina.

Taiteilijan viimeiset vuosikymmenet painottuvat Lexingtonin ja Gaetan välille. Twombly palasi juurilleen synnyinkaupunkiinsa vuonna 1993, jossa hän työsti lähinnä veistoksia ja valokuvia. Sen sijaan vierailut Gaetaan tuottivat maalauksia, kuten *Summer Madness* (1990) (CR IV:57). Aikakautta luonnehtii runsas botaanisen maailman kukinta intensiivisine värimaailmoineen. Vuonna 1994 koitti taidehistorioitsija Kirk Varnedoen kuratoima retrospektiivi New Yorkin The Museum of Modern Artsissa.⁸⁷ Näyttely matkasi sittemmin Houstonissa sijaitsevaan Menil Collectioniin, jossa avattiin taiteilijalle omistettu Cy Twombly Gallery.⁸⁸ Vuonna 2007 Twombly suunnitteli Pariisin Musée du Louvreen kattomaalauksen, joka julkistettiin Salles de Bronzesissa 2010.

Värillisen maailman esiintulo taiteilijan myöhempinä vuosina ei ollut ainoastaan ympäristön innoittamaa. Twombly kärsi vakavista hengitys- ja sydänongelmista, joiden seurauksena vaikeutunut aivojen hapensaanti sai taiteilijan näkemään epätavallisia väri-ilmiöitä. Oireet myös kumosivat hänen matemaattiset kykynsä tilan ja ympäristön hahmottamisessa.⁸⁹ Cy Twombly kuoli Roomassa 5. heinäkuuta 2011. Hänen uurnansa muistolaattoineen sijaitsee Santa Maria in Vallicella kirkon rauhassa, taiteilijan Via di Monserratolle paikantuvan kodin välittömässä läheisyydessä.

⁸⁶ Vuodet sisälsivät merkittäviä näyttelyitä niin Pariisin Gagosian Galleryssa, Dia Art Foundationissa New Yorkissa kuin Kölnin Karsten Greveissa. Twombly osallistui myös muutamaan otteeseen Venetsian Biennaleille. Myös Harald Szeemannin kuratoima retrospektiivi kiersi Euroopassa vuonna 1987.

⁸⁷ Roscio 2017, passim. Twombly pohti Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuuden jälkeisiä saastesateita, jotka saivat kukat kasvamaan normaalisia suuremmiksi.

⁸⁸ Museo avattiin vuonna 1995 ja se on yhä toiminnassa. Cy Twombly Galleryn kokoelma koostuu pysyvästä näyttelystä maalauksia, piirustuksia ja veistoksia.

⁸⁹ Roscio 2017, passim.

4. TAITEILIJAN TYÖSKENTELYTAVAT JA TEOSTEN OMINAISPIIRTEET

Tässä luvussa tarjoan katsauksen Twomblylle luonteenomaisiin työskentelytapoihin, hänen eleeseensä ja siitä syntyviin jälkiin. Teoksissa risteilevät niin satunnaiset kynänjäljet, maalipaakut, kevyet pyyhkäisy, geometriset muodot, symbolit, fragmentaariset lainaukset kuin arkaaiset viittaukset. Taiteilijan menetelmät muuttuivat vuosien saatossa ja niitä leimasi kausittaisuus. Nuoruusaikana toiminta oli selvästi impulsiivisempaa, kun taas myöhemmällä iällä taiteilija meditoi hartaasti mielikuvaa päässään. Oli aikoja, jolloin Twombly piti pidempiä taukoja työskentelystään, mutta tuolloinkin hän valmistautui toimimaan. Usein taiteilija pakeni luontoon, jotta kykeni tavoittamaan sisäisen tasapainon, joka oli edellytys taiteen tekemiselle – näin Twombly kykeni uudistamaan itsensä ja aloittamaan alusta.⁹⁰ Hän pyrki epäilemättä pääsemään asioiden ytimeen.

4.1. Eleen voima

Johdannossa esitelty viivan lyhyt ontologia alusti ajatusta viivan temporaalisesta ulottuvuudesta, alleviivaten sen yhtäältä häilyvää ja toisaalta voimallista luonnetta. Twomblyn kuvatilán näkyvät elementit muodostuvat viivaan tukeutuen. Hänen viivansa on kevyt, useimmiten pitkä ja lähes poikkeuksetta hauras: “A bird seems to have passed through the impasto with cream-colored screams and bitter claw-marks”, tuumi taidekriitikko Frank O’Hara.⁹¹ Nämä “okaiset kynänjäljet” nauttivat pääosaa taiteilijan tuotannossa, olipa kyse maalaus- tai piirustustaiteesta. Tätä selittää myös osin se, kuinka Twombly osoitti toimivansa ainoastaan impulssin myötä. Hän on muun muassa todennut käyttäneen käsiään silloin, kun pensselille ei ollut aikaa.⁹² Viiva ei kuulu ainoastaan piirustukselle, mutta piirtämisen vaivattomuus korostaa eleen potentiaalia, sillä vaativat materiaalit saattavat toimia prosessia rajoittavina tekijöinä.⁹³ Twomblyn viivan juuret ovat siten tunteissa ja niitä materialisoivissa eleissä.⁹⁴

Lopputulosta määrittää liikehdinnän aktiivisuus: kiivas työskentely tuottaa mutkittelevia, kun taas rauhallinen virtaviivaisempia muotoja. Impulssin tuottamat viivat ovat äänekkäitä, kasvavia ja muuttuvia. Nämä viivat syntyvät virtaavasta *energeiasta*, jossa viivasta tulee liike ja liikkeestä muoto.⁹⁵

⁹⁰ Roscio 2016, 8.

⁹¹ Rivkin 2018, 40. Todennut Frank O’Hara vuonna 1955.

⁹² Roscio 2016, 11.

⁹³ Helmcke 2014, 35.

⁹⁴ Serota 2008, 49. Twombly vuoden 2007 keskustelussa Nicolas Serotalle: “But it is like coming through the nervous system. - - It is not described, it is happening. The line is the feeling, from a soft thing, a dreamy thing, to something hard, something arid, something lonely, something ending, something beginning.”

⁹⁵ Bastian 1978, 37. *Energeia* pohjaa alun perin Aristoteleen kehittämään termiin, joka viittaa aktuaaliseen toimintaan.

Paul Valéryn mukaan viiva luo tilallisuuksia risteytyessään itsensä kanssa, samalla tämä matka pinnalla muodostaa sen osaksi ajallisuutta.⁹⁶ Silmukka on kaksiulotteinen muoto, joka nousee elävästi pinnasta.⁹⁷ Toisin kuin kuvatilan läpi yksin risteilevien viivojen, on Twomblyn dynaamisten viivojen alkua ja loppua mahdoton havaita – ne muodostavat jatkumon. Käden toistaessa samaa kuviota muodostuu automaatio, toistuva refleksi.⁹⁸ Yhtä lailla ne kielivät myös mielen ulottuvuuksista, näyttäytyen tunteen ohjailemina, rytmikkäinä sijoituksina. Täten niihin sisältyy myös äänellinen maailma.⁹⁹ Twomblyn silmukat kulkevat kankaan läpi jonoina, aivan kuten nuotit nuottiviivalla. Ne esiintyivät taiteilijan tuotannossa jo alkuaajoista – tunnetuimmin *Panoramasta* (1955) (kuva 13) – lähtien, mutta myöhemmin niiden temperamentti koki varteenotettavan muutoksen.

Nini's Painting (1971) (kuva 7) on osa kuvasarjaa, jonka Twombly loi ystävänsä kuoleman surutyönä. Sarjan jäljet muistuttavat taiteilijalle tunnusomaista silmukointia, mutta ne levittäytyvät pinnalle seitiksi yhä kiivaammin. Oli tuskin sattumaa, että taiteilijan palasi silmukoiden pariin käsitellessään kuoleman tematiikkaa. Surun purkautuessa kankaalle liittyivät Twomblyn jäljet osaksi kuoleman ikuista virtaa. Twomblyn viivat operoivat yhdessä, mutta niiden keskinäinen dynamiikka on itsenäisen riippumatonta. Tämä ilmenee lyyrisinä sovituksina ja teosten sisäisenä harmoniana. Taiteilijan viivoja yhdistää niiden liikkuvuus, vaikka ne etenevätkin omalla tahdillaan. Äänekkäiden jälkien lisäksi, Twomblyn kuvapinnoilla vaeltaa myös toisenlaisia viivoja: rauhallisia, maisemallisia ja hiljaisia. Nämä viivat syntyvät aivan tietynlaisen mielentilan myötä. Olkoon viivan laatu kiivas tai rauhallinen, ne maalaavat aivan omanlaisiaan mielenmaisemia. Nämä allegoriset maisemat on mahdollista löytää ainoastaan taiteilijan mielen sopukoista, sillä saamme niistä tunteen, vaikkei ne olisi suoraan läsnä – Twomblyn kohdalla on turha etsiä topografisia näkymiä.¹⁰⁰

Twombly työskenteli yleensä puolikuivalla pinnalla, jättäen sille jälkiä tapahtuneesta kuin seismografi konsanaan. Kynänjäljet ovat osoituksia kuvataiteilijan hetkellisestä mielentilasta. Twombly seurasi sisäisiä impulsseja, jotka välittyivät käsivartta pitkin pinnalle rytmisinä toistoina, aaltoina ja raapaisuina. Synapsin iskiessä tuli hänen toimia nopeasti.¹⁰¹ Tämä selittää myös taiteilijalle

⁹⁶ Valéry 2000b, 343.

⁹⁷ Rosand 2013, 131.

⁹⁸ Twomblyn silmukoita on toisteisesti verrattu lasten käsikirjoitusharjoituksiin. Kehitysfunktion sijaan Twomblyn silmukat toimivat kuitenkin yksinomaan impulsiivisina jälkinä, eikä vertaus vaikuta asianmukaiselle.

⁹⁹ Serota 2008, 49. Twombly vuoden 2007 keskustelussa Nicolas Serotalle: "Like Nini's paintings, it is interesting because it is more like music. It is like seventeen-century music, or eighteen-century."

¹⁰⁰ Ibid., 48. "I would think vertical painting as a portrait and the horizontal landscape."

¹⁰¹ Roscio 2015, 7. Taiteilija tähdensi myös vuoden 2007 keskustelussa Nicolas Serotalle, kuinka tuo impulssi on hetkellinen tunne, jota ei voi pakottaa. Sen ilmestyminen saattaa viedä päiviä tai kuukausia. Taiteilija koki, että tämä vaati psykologista valmistumista: "(At the studio) I mainly sit and look." Kts. Serota 2008.

ominaista sarjallisuutta. Luomisjakso saattoi kestää minuuteista viikkoihin, jonka aikana taiteilija välitti pinnalle psyykeensä syvimmän ylijäämän. Twomblyn tyypillisenä työskentelytapana oli toimia useammalla, seinälle naulatulla tai lattialle levitetyllä kankaalla yhtäaikaaisesti.¹⁰² Taiteilijan studioissa otetuista kuvista voi päätellä, ettei hän hyödyntänyt pingottavia kehikoita, vaan työsti suoraan kangasraa'alle seinälle nidottuna (kuva 14). Tämä reflekseistä kumpuava automaatio puhdistaa ylimääräiset toiminnot ja merkitykset, jättäen jäljelle pinnalla näyttäytyvän rytmisen eleen.

4.2. Merkkejä ja merkityksettömyyttä

Cy Twomblylla on oman kuvalliskielellinen diskurssinsa.¹⁰³ Taiteilijan teokset näyttävät sen, minkä käsi, mieli ja materiaali ovat jättäneet yhteistyönsä tuloksena jälkeensä. Twombly pureutui elementtiensä ytimeen, paljasti niiden olemuksen ja osoitti sen kuvallisesti muodoin, asetelmin ja värein. Täten viittaukset eri henkilöihin ja tapahtumiin ovat palasia, jotka luovat tuotannolle tietynhenkistä kehää, kannustaen kokijaa valveutumaan läsnäolostaan. Taiteilija on todennut ymmärtäneensä tekstuaaliset elementit muotoina ja tunneperäisinä kuvina, jolloin ainoastaan niiden kantamat alluusioiden siirtyvät kankaalle.¹⁰⁴ Se, mitä Twombly on tarkoittanut luettavaksi, on luettavissa. Merkkien vastaanottaminen on täten haastavaa, sillä ne toimivat käänteisesti suhteessa perimmäiseen tehtäväänsä. Merkkien itseisarvo katoaa merkityksettömyyteensä, jolloin niiden funktio on toimia tunnelman välittäjinä.

Twombly arvosti runouden kykyä esittää idea käsitteellisessä muodossaan.¹⁰⁵ Vastaava konventio toteutuu hänen taiteessaan. Kielelliset viittaukset ovat osa teoksen kokonaisvaltaista materiaalisuutta, eikä niiden näin ollen tarvitsekaan osoittaa mihinkään eittämättömään. Ristiriitaisesti abstrahoitu poissaolevuus voimistaa tunteiden herättelyä voimakkaammin, kuin mikäli kohde olisi suoraan annettu.¹⁰⁶ Pinnan tapahtumia ei ole aseteltu kerronnallisiksi, vaan merkit saavat paikkansa ja olomuotonsa hetkellisten tuntemusten johdattelemina. Twombly on ripotellut merkkinsä sattumanvaraisesti, joko ryppäiksi tai väljältä, useimmiten kookkaille pinnoille. Komponenttien runsaus muodostaa jännitteisen suhteen taustan avaruudelle (kuva 15). Mikäli kieli ei toimi

¹⁰² Roscio 2014, 11.

¹⁰³ Hochdörfer 2009, 18.

¹⁰⁴ Shiff 2008, 26.

¹⁰⁵ Hochdörfer 2009, 24.

¹⁰⁶ Roland Barthesia lainaten: "In a Twombly picture, a certain touch of color at first appears to me hurries, blotched, inconsistent: I do not understand it. But this touch of color works in me, unknown to myself. After I have left the painting, it comes back, becomes a memory, and a tenacious one... what I consume with pleasure is absence." Kts. Barthes 1979, 20.

semioottisten sääntöjen mukaan, on kohteessa oltava jotain kielen ylittävää. Täten kielelliset viittaukset sisältävät jotain syväluotaavampaa – ne muodostavat efektejä.¹⁰⁷ Jokainen Twomblyn asettamista muodollisista itsestäänselvyyksistä herättää myös kysymyksiä siinä kytevien runollisten idiomien mahdollisuuksista, metaforista.¹⁰⁸ Näin ne pyrkivät synestesian lailla kertomaan jostain idean sisällä toimivasta, mutta samalla ulkopuoliseen viittaavasta ajatuksesta.¹⁰⁹

Twombly poimi lainaamiensa viittausten sielun ja herätti sen eloon allegorisilla muodoilla, väreillä ja valolla. Taiteilija on todennut ymmärtävänsä kirjoituksen muotoina.¹¹⁰ Toisinaan hän kirjoitti runoja paperille pelkästä piirtämisen ilosta.¹¹¹ Hän lainasi kirjoittamisesta sen eleen, mutta jätti semioottisen tulkittavuuden ja järkeenkäypäisyyden toisaalle. Kielellisyys saattaa kiusoitella tavaillessaan kohti merkitsevää, mutta suora viittaaminen ei ole niiden päämäärä – olkoon sitten kyseessä tietty tapahtuma, runolainaus tai omistuskirjoitus.¹¹² Tämän myötä kirjoitusta tavailevat muodot muuntuvat ainoastaan indeksinomaisiksi osoituksiksi tapahtuneesta. Teosten massasta on kuitenkin lähes poikkeuksetta havaittavissa yksi kielellinen merkitsijä: taiteilijan oma signeeraus.

Twombly pyrki luomaan omanlaisensa kuvallisen merkkikielen viittaamaan antiikin mytologioihin ja ilmiöihin. Roomaan saapumisestaan lähtien taiteilija otti askeleen lähemmäksi semiografisuutta, jossa jäljet muodostavat tuntemuksia syntakseista ja merkeistä. Pinnat kannattelevat useanlaisia piktogrammeja, kuten kahdeksikkoja, sydämiä, ristejä, ruudukkoja ja falloksia. Korpus sisältää siten fragmentaarisia numeroita ja symbolinomaisia inskriptioita. Näillä grafismeillaan Twombly osoittaa teoksissa piilevän humoristisen, jopa eroottisen vireen.¹¹³ Merkit leijuvat eteerisissä parvissaan, heittämittä pinnalle varjostuksia. Satunnaisuudestaan huolimatta merkit ilmenevät näyttämöllisesti *mise-en-scène*. Aivan kuin niillä olisi omat polkunsä, jossa ne yrittävät hoiperrellen pysyä. Merkit tuntuvat olevan välitilassa, jossa ne ovat juuri ilmestyneet, mutta vetäytyvät saman tien omaan eksentrisyyteensä.

¹⁰⁷ Twombly vuoden 2007 keskustelussa Nicolas Serotalle: “Poem lines have a great effect on paintings. They give great emphasis.” Kts. Serota 2008.

¹⁰⁸ Bastian, 1994, 12.

¹⁰⁹ Twomblyn merkkien toimintaa on esitetty runoilija Ezra Poundin (1885–1972) ideogrammien avulla, jossa abstrakti ajatus kuvataan konkreettisemmän idean avulla. Esimerkiksi sävy punainen on yhtä kuin ruusu, kirsikka tai sydän.

¹¹⁰ Shiff 2008, 23.

¹¹¹ Roscio 2017, 10.

¹¹² Barthes kuvaili Twomblyn eleitä toiminnan ylijäämänä, jotka eivät pyri tuottamaan mitään. Kts. Barthes 1976, 10.

¹¹³ Fallos ja sydän muistuttavat primitiivisyydessään maskuliinin ja feminiinin läsnäolosta. Taiteilija on todennut vuoden 2007 keskustelussa Nicolas Serotalle: “I use body parts, male or female. The female or male *presence* in the painting.” Kts. Serota 2008. Tekijän kursivointi.

Twomblyn merkit kommentoivat toisiaan sekä teoksen sisäisesti että viitaten interkuvallisesti muuhun tuotantoon. Tässä määrin niiden semanttinen sisältö kasvaa, sillä kokija kykenee muodostamaan mahdollisia yhteyksiä aiempien teosten pohjalta. Etäänntyvyys ja hämmennys vaikuttavat luonnollisilta reaktioilta näiden merkkien äärellä. Merkkejä ei tarvitse itsessään ymmärtää, mutta ne odottavat kokijalta sensitiivisyyttä resonoimilleen tuntemuksille – niitä voidaan ainoastaan tuntea, ei lukea. Paradoksaalisesti teos *kasvaa tyhjemmäksi* mitä enemmän sen pinnalla risteilee kuvallista, abstraktioonsa pakenevaa toimintaa. Tarttumallisella tasolla katoaminen ja katkokset tapahtuvat merkkien ja viittausten vaikeaselkoisuudessa, mutta myös implisiittisemmin kuvapinnan ulottuvuudellisina toimintoina. Tutkielma tarkentuu näiden syvempien katoamisten tasojen ympärille tuonnempana.

4.3. Ajallinen muoto

1960-luvun puolivälin jälkeen Twomblyn merkit aktivoituivat tilan ja ajan tarkkailulle, jossa toistuvina merkkeinä toimivat ikkunaa muistuttavat numerot (kuva 16) ja ruudukot¹¹⁴ (kuva 17). Kautta edeltänyt tuotanto sisältää samankaltaisia muotoja ja merkkejä, mutta vasta kyseisenä ajanjaksona taiteilija alkoi käsitellä ajallisuutta ja tilaa entistä kokonaisvaltaisemmin, tutkien ilmiöiden avartumista ja rajoja. Tähän saakka Twombly oli käsitellyt taidettaan puhtaalla tunteella, mutta vuosikymmenen puolivälin jälkeinen kausi stimuloi myös rationaalisempaa ajattelua, jossa jäljet asettuivat osaksi uudenlaisia ajan ja muodon suhdetta tutkivia systeemejä. Aiemman tuotannon korostaessa romanttista ajattomuutta, tapahtui muotokielessä odottamaton vakavoituminen ja fantisoivan ilmeen taka-alalle sulkeminen. Värikkyys korvautui neutraaleilla harmaan, kerman ja mustan tulkinnoilla, jotka toimivat avoimina formaatteina uusille pohdinnoille. Twombly tahtoi, “...to do black and white paintings that are not black and white paintings”.¹¹⁵

Kauden avasi teossarja *Problem I, II ja III* (1966) (kuva 3), joka ilmentää uudenlaista kuvatilán ajatusta. Keskelle tummaa, pystysuoraa pohjaa aseteltu suorakulmio on muotonsa puolesta kuin kuva maalauksesta itsestään. Ruudukko aktivoitui jälleen teoksessa *Night Watch* (1968) (kuva 4), asettuen nyt liikkeeseen. Muoto kantautuu syvemmältä kuvatilasta osaksi etualaa, jonka liike-efektin kehkeytymistä voimistaa kuvion leijailu keskellä tummaa, avaruudellista tilaa. Tämä liikehdintä perustuu muodon hajottamiseen, jossa kerrostuvat ääriviivat rakentavat jaksotuksia teoksen sisällä tapahtuvan muodon toistamisen kautta. Twomblyn erityinen taito oli luoda kuvatila mahdollisimman vähin jäljin, jolloin

¹¹⁴ Ruudukko on yleisesti tulkittu ikkunamotiiviksi, joka esiintyy ensi kertaa vuoden 1961 teoksessa *Untitled* (CR II:39). Tällä muodolla on tulkinnastaan riippumatta kuvapinnan kokoonpanollisia tehtäviä, jonka tulen seuraavassa osoittamaan.

¹¹⁵ Bastian 1978, 46. Keskustelussaan Twomblyn kanssa kesällä 1973.

viivojen muodot tutkivat kuvatilan potentiaalia omalla tilallisuudellaan. Tämän tehosteen avulla Twombly avasi tutkielmansa muodon hetkittäisyyttä ja etenemistä luonnehtivan ominaisuuden tarkasteluun.

Taiteilija vaikuttui niin Kasimir Malevitsin (1879–1935) geometrisista opeista, Giacomo Ballan (1871–1958) dynaamisesta futurismista, Marcel Duchampin (1887–1968) sekventiaalisuuden kokeiluista kuin myös Leonardo da Vincin anatomisista ja sääolosuhteellisista tutkielmista.¹¹⁶ *Orion III* (1968) (kuva 6) on osa kolmen kuvan sarjaa, jotka osoittavat taiteilijan kiinnostusta kosmiseen aikaan ja luonnonolosuhteisiin.¹¹⁷ Twombly pohti usein luonnon kiertokulkua ja tapahtumien toistuvuutta – kukoistuksia ja lakastumisia, auringon nousuja ja laskuja.¹¹⁸ Nämä ajatukset näkyvät etenkin hänen myöhäisemmässä tuotannossaan. *Orionit* pohjautuvat Leonardo da Vincin *deluge* -tutkielmiin (n. 1517–18), jotka ilmentävät geologista liikettä, mutta erityisesti tempoja ja mielentiloja.¹¹⁹ Myös Twomblyn kuvat ovat hänen mielentilansa tutkielmia.

Twombly valjasti siten jälkensä etäisyyksien – niin ajallisten kuin välimatkallisten – tutkielmiksi. Tämä tapahtui niin viitteellisinä jälkinä kuin numeraalisina merkintöinä. Muodon muuttumisen tarkastelu ajassa ja tilassa oli mahdollista sarjallisuuden kautta, ja tässä parhaiten toimivat yksinkertaiset, selkeät muodot. Numeraalisia merkkejä on helpompi havaita, vaikka niiden merkitys jää yhtä avoimeksi – niillä ei ole fyysistä ulottuvuutta, toisin kuin esimerkiksi maisemiin tai tapahtumiin viittaavilla merkeillä. Numerot ovat itsessään abstrakteja käsitteitä, sillä matemaattiset merkit vastaavat ainoastaan toimintoja.¹²⁰ Osa Twomblyn osoittamista mitoista vastaa kankaiden mittasuhteita ja niissä esiintyviä muotoja, mutta valtaosaa ei voi yhdistää mitenkään pinnan tapahtumiin. Vaikuttaisi siltä, että numerot ovat taiteilijan tapa ankkuroida yhtäaikaisia tapahtumia. Tulen palaan ajatukseen tutkielman edetessä.

4.4. Ruudukon takaa

Ruudukko korostaa läheisen ja kaukaisen, sisäisen ja ulkoisen vuorottelua. Taidehistorioitsija Rosalind Krauss kirjoittaa, kuinka ruudukko julistaa niin modernin taiteen pyrkimystä hiljaisuuteen kuin myös tietyn diskurssin ja kerronnallisuuden torjumista.¹²¹ Ruudukko tarjosi varhaisille

¹¹⁶ Bastian 1978, 47.

¹¹⁷ Cunningham 2011, 44.

¹¹⁸ Roscio 2016b, 6.

¹¹⁹ Delehanty 1975, 24.

¹²⁰ Valéry 2000c, 179.

¹²¹ Krauss 1979, passim.

nykyaiteilijoille pohjan säännölliselle kompositiolle, jonka hiljaisuus puhuu nimenomaan itseensä viittaavuudesta ja symbolisten merkitysten katoamisesta. Minimalismi hyödynsi matemaattisia kompositioita korostamaan teoksen riippumattomuutta ulkoisista tekijöistä. Taiteilijat hyödynsivät ruudukkoa usein toistollisiin tarkoituksiin, mutta siitä oli myös hyötyä, kun pyrittiin luomaan vaivihkaisia muutoksia muodon esittämisessä tilassa ja ajassa.¹²² Ruudukko ilmentää “modernin taiteen moderniteettia” kahdella tavalla: spatiaalisena sekä temporaalisena. Ensimmäinen vahvistaa taiteen autonomiaa antinaturalistisen muotonsa kautta. Yksiulotteisuudessaan ruudukko jättää jäähyväiset jäljittelylle ja korostaa kuvan syvempien rakenteiden potentiaalia. Krauss osoittaa toiseksi myös ruudukon kokonaisvaltaisen temporaalisuuden, sillä se mahdollisti suoran muotokielellisen erotuksen menneeseen.¹²³

Abstraktin taiteen edustajat eivät olleet toki ensimmäisiä ruudukon hyödyntäjiä. Renessanssin taiteilijat ja yleisnerot, kuten Leon Battista Alberti (1404–1472), tunnetaan ikkunalle asettamista lähtökohdista voimallisena representaation osoittajana. Toisin kuin esittävään perspektiiviin pyrkivä ruudukon hyödyntäminen, osoittaa ruudukko modernissa yhteydessään puhtaasti pinnan kerroksellisuuden. Näin ollen ruudukko pitää asemaa materiaalisuuden ilmentäjänä, korostaen pinnan aktiivisuutta.¹²⁴ Twomblyn ikkunaksi luonnehdittua ruudukkoa on pyritty liittämään osaksi albertilaista perintöä, mutta taiteilijan tapauksessa ruudukon ominaisuuksilla on nähdäkseni oma tendenssinsä, eikä niitä voi suoraan istuttaa sen renessanssiperäiseen traditioon, saati minimalismin oppeihin – toiminnallisesti yhtäläisistä tehtävistään huolimatta.¹²⁵ Twomblyn ruudukko on *mise en abyme*¹²⁶, korostaen syvyysillusion perinteellä kuvan kerroksellisia ulottuvuuksia, mutta vain tehdäkseen sen ironisen vähäeleisesti ja representaatiota kaihtaen.

Vuoden 1966 Sant’ Angelon merellisten maisemien inspiroimassa kollaasissa *Untitled* (kuva 5), asettuvat vierekkäin kaksi ikkunanomaista ruudukkoa, teipattuina pohjaan omina osioinaan. Vasemmanpuoleisen ikkunan yläpuolella on teksti *’Blue goes out’* ja oikean, *’B comes in’*. Ulospäin suuntaava sininen on piirretty voimakkaalla jäljellä, kun taas sisäsuuntainen on sumennetussa olomuodossaan. Edempi ikkuna omaa ikkunan sisäiset raamit, kun jälkimmäinen on vain puhdas suorakulmio. Ikkunoiden alapuolella ruudukon muoto asettuu liikkeeseen, kuten se teki samaisen vuoden maalauksessa *Untitled* (kuva 17). Tätä liikettä mittaa jana ja luku 240. Kollaasin oikeassa

¹²² Olennaista katsojan liike teoksen äärellä, jolloin ruudukolle asetellut kohteet asettuvat illusionistiseen liikkeeseen.

¹²³ Krauss 1979, 51.

¹²⁴ Ibid., 52.

¹²⁵ Toisin kuin minimalismin opit kannustivat, Twomblyn teokset omaavat voimakkaan yksilöllisen läsnäolon ja menneeseen viittaamisen. Taiteilija ei ole myös koskaan osoittanut tarvetta esittävälle kolmiulotteisuudelle.

¹²⁶ Jacobus 2016, 66. Tarkoittaen kuvaa kuvan sisässä.

yläkulmassa lukee *'By the Sea / S'Angelo'*. Tutkielma on äärimmäisen hämäävä: mikäli sininen on meren alluusio, tulisi se loogisesti ajateltuna sumeutua nimenomaan kaukaistuessaan – tässä tapauksessa, efektille käy päinvastoin. Kokija saapuu paradoksiin, jossa edes ajatus kirjoituksen ja kuvan kertovasta yhteydestä alkaa vaikuttaa naiivilta. Ikkunalla on siten oltava jokin syväluotaavampi merkitys. Twomblyn ruudukko toimii rajapintana ilmiöiden väliselle kohtaamispaikalle, muistuttaen näkymättömän läsnäolosta. Tämä efekti tapahtuu niin kuvatilän struktuurillisessa ruudukon käsitellessä kuin myös yksittäisen ikkunamotiivin asettuessa pinnalle. Ruudukko osoittaa taiteilijan paikan harhailevalla kankaalla, mutta aivan erityisesti, laajentaa pinnan rakenteeltaan kerrosteiseksi.

Varhaismodernissa ranskalaisessa runoudessa ikkuna omasi hyvin erityisiä metaforia.¹²⁷ Erityisesti symbolisteille ikkunan lasipaneelit heijasteluineen ilmenivät sisäisen ja ulkoisen tilan metaforana. Twomblyn suosimiin runoilijoihin lukeutuvalla Stéphane Mallarméllä ikkunat toimivat avauksina ideaaliin maailmaan vastakohtana realismin karuudelle ja kivulle – ikkunalla on näin asemansa poeettisen kontemplaation välineenä.¹²⁸ Ruudukon muoto toiminee siis sisäisen ja ulkoisen kuvatilän portinvartijana, muistuttaen sen syvemmistä prosesseista. Näihin ajatuksiin nojaten ruudukko herättelee materiaalisen häilymisen ohella mielikuvia nähdyn ja näkymättömän mahdollisuuksista – Twomblyn tapauksessa nämä elementit ovat aina limittäen läsnä.

Tässä luvussa esiteltyt ilmiöt ovat kohdentuneet Cy Twomblyn taiteellisen ilmaisun teknisempiin puoliin. Taiteilijan kohdalla on kuitenkin mahdotonta keskittyä ainoastaan puhtaasti toteutuksellisiin piirteisiin, sillä teosten sisimmät ulottuvuudet seuraavat aina mukana. Alaluku ”eleen voima” nosti esiin tunteen ja impulssin merkityksen Twomblyn tuotannolle, kun taas ”merkkejä ja merkityksettömyyttä” tähdensi tuotannossa piilevää vaikeatajuisuutta ja monimerkityksellisyyttä. 1960-luvun puolivälin jälkeen tapahtuneen muutoksen kartoittaminen pohjusti tutkielman loppuosan käsittelyjaksoa, auttaen ymmärtämään pinnalla esiintyviä toimintoja, jossa ruudukolla on aivan oma statuksensa. Seuraavaksi tutkielmani vie lähemmäs Twomblyn kuvatilän syvempiä vaikutusaloja.

¹²⁷ Guillaume Apollinainen (1880–1918) ikkuna osoittaa objektiivisuutta, Charles Baudelairelle (1821–1867) taas runoilijan ikkuna on suljettu, jolloin melankolia ja kärsimys pääsevät kukoistamaan.

¹²⁸ Tästä esimerkkinä Stéphane Mallarmén runo *Fenêtres* 1863.

5. KERROKSELLINEN KUVATILA

Tämä luku osoittaa, kuinka edellä käsitellyt jäljet – kielelliset ja kuvalliset – osiltaan katoavat Twomblyn teosten kuvatilassa. Jokainen Twomblyn teos on osaltaan fragmentaarinen, jakautuen yltäkyläiseen ja vähäeleiseen. Tahdon kuitenkin muistuttaa, että tutkielmassa vähäeleiseksi luonnehdittu kuvatila on aina potentiaalisesti *olevalla* kyllästettyä, joten on olennaista tunnustaa sen tähdellisyys. Vähäeleisyys korostaa myös näkyvän voimallisuutta, kuten johdannossa havainnoin Georges Didi-Hubermanin ja Jean-Luc Nancyn avulla. Twomblyn kuvatilassa on suoraan nähtävän ohella jotain silmää ja mieltä haastavaa, joka vaatii kokijalta kärsivällisyyttä, sillä se ei puhu välittömästi. Seuraavaksi käsittelemäni katoamisen teemat tiivistyvät tuskin havaittavan ympärille. Tämän valossa ja näiden huomioiden myötä, luon katsauksen Twomblyn kuvatilaan, jossa piiloutuminen ja katoaminen ilmenee yhtäältä sen kerroksellisuudessa ja toisaalta kerrosten välissä tapahtuvassa aktiivisuudessa. Nämä ajatukset pohjustavat asetelmia, jotka tulevat vastaan lähestyvässä, Orfeuksen tematiikkaan keskittyvässä luvussa.

5.1. Valkoisuudesta

Cy Twomblyn kuvatila vuorottelee avoimien ja suljettujen pintojen välillä, muodostaen tuntemuksia niin räiskyvästä äänekkyystä kuin levollisesta hiljaisuudesta. Vaikutelmaa voisi luonnehtia puolipilvisenä taivaana, jossa elementit asettuvat kerroksittain, ilmapasti ja toisiaan täysin peittämättä. Niin ikään runsainkaan pinta ei ole koskaan tukahdutettu. Ikään kuin Twombly haluaisi nähdä kuvan läpi, kuitenkin pinnan syvyysperspektiiviä korostamatta. Taiteilija on todennut, ettei hänen teoksensa omaa painovoimaa.¹²⁹ Sen sijaan teoksista välittyy vastakkaisia voimia: liike vasemmalle ja oikealle, horisontaali ja vertikaali, muistaminen ja unohtaminen, staattisuus ja liike, kuin myös nousu ja lasku.¹³⁰

Kerrokset muodostuvat pääasiassa huolella valitun valkoisen eri sävyistä.¹³¹ Yleensä valkoisella on hopeinen sävyn, joka helmiäisyydessään voimistaa sen hohdetta ja keveyttä – ikään kuin hehku kantautuisi kuvan sisältä. Twombly on täsmentänyt, kuinka valkoisella on laajeneva luonne, joka ei

¹²⁹ Serota 2008, 53. Twombly vuoden 2007 keskustelussa Nicolas Serotalle. Hän jatkoi, kuinka tämä korostaa teosten ajattomuutta.

¹³⁰ Cullinan 2008a, 111.

¹³¹ Ensimmäiset valkoiset kerrostumat esiintyvät Procidan saarella Italiassa valmistuneissa maalauksissa vuonna 1957.

ole suljettu – valkoisella ei ole alkua tai loppua.¹³² Valkoinen toimii materiaalsen ja immateriaalsen välillä, ollen aktiivinen osa kokonaisuutta. Taiteilija on määrittänyt valkoisen käyttöönsä myös seuraavasti: “Whiteness can be the classic state of the intellect, or a neo-romantic area of remembrance – or as the symbolic whiteness of Mallarmé”.¹³³ Mallarmélainen valkoisuus kielii runouden valkoisesta tilasta, joka hiljaisuudessaan tarjoaa hienostuneen areenan pinnastaan nouseville merkeille.¹³⁴ Yhtä lailla, Twomblyn hyödyntämä valkoisuus on pinnalla risteilevien jälkien tähdellisyyttä kasvattavaa, mutta myös itsenäistä, kuvatilaa ulottuvuudellisuutta kokoavaa. Twombly on todennut veistotaiteensa yhteydessä, kuinka “white paint is my marble”.¹³⁵ Ajatus kulminoituu käyttöalastaan riippumatta ideaan, jossa valkoinen maali toimii rakenteellisen tehtävänsä ohella rajapintana materiaalsen ja immateriaalsen välillä. Sillä on aktiivinen tehtävä, muodostaen liikettä niin läsnä- ja poissaolon kuin näkyvän ja näkymättömän välillä.

Valkoiseen kapaloituva kuvatila nostattaa tuntemuksen ilmastista, huntumaisista peitteistä. Hunnun traditio nostaa peittämisen ohella esiin kysymyksiä näkyvissä olemisesta.¹³⁶ 1300-luvulla kehittyneet kudontataidot muuttivat hunnun ominaisuuksia täysin opaakista puolipeittävään.¹³⁷ Tämänkaltaisen efekti ilmenee Twomblyn kankailla, sillä häivytyksen peittää vain osittain, jolloin näkyväksi tarkoitettu on ainoastaan heikossa muodossaan. Kerrosten välissä pilkottavat, katoavaisen läsnäolon omaavat jäljet näyttävät hyvin satunnaisesti. Viivat eivät katkea häivytyksen alla ja jälkien sulautuessa osaksi kerrostumia, muodostavat ne voimakkaan kytkeytymän osaksi kuvatilaa. Valkoisuus tarjoaa niille ikään kuin piilopaikan, mutta sitoo samalla elementit osaksi kokonaisuutta. Liika näkeminen on yksinkertaisesti turhaa, sillä teosten entiteetti ylittää nähdyn. Fenomenologi Maurice Merleau-Ponty huomioi Paul Valéryn runollisen ajatuksen “maidon salaisesta mustuudesta” (*la noirceur secrète du lait*). Merleau-Ponty osoittaa, että maidon sisällä piilevä mustuus on tavoitettavissa ainoastaan sen valkoisuuden kautta. Tämä valkoisuus on ensikohtaaminen, mustuus sen sijaan maidon syvyys.¹³⁸

¹³² Serota 2008, 52. Twombly vuoden 2007 keskustelussa Serotalle. Hän lukee efektin alle myös mustan ja harmaan: “I like white. Like the black, or the whole grey period. One is more serious than the other, one is more expansive. It is not closed. And I think psychologically it is like there is no beginning or end. Then the painting does not have a centre – it comes in one side and goes out the other”.

¹³³ Varnedoe 1994, 27.

¹³⁴ Mallarmé on edelleen todennut, kuinka valkoisuus suojelee paperin tyhjyyttä, joka on hienompaa kuin mitkään runoilijan tuottamat, ja sen pinnalle painamat sanat.

¹³⁵ Rivkin 2018, 82. Tutkielman kontekstissa, marmorijätös liittyy tahtomatta teoriaosuudessa esitellyn *marmi fintin* ja *dissemblancen* kehään. Palaan asetelmaan tuonnempana.

¹³⁶ Hills 2018, 103–104. Jo 1400-luvun puolivälin Firenzessä levisi uusplatonistinen ajatus hunnun alle kätkeytystä hengellisestä todellisuudesta, juontaen myös kristillisiin yhteyksiin.

¹³⁷ Ibid., 19. *Covercier*, Bolognassa 1300-luvulla ensi kertaa kudottu, hentoinen ja lähes läpinäkyvä hunt.

¹³⁸ Merleau-Ponty 1968 (1964a), 150. Ajatus on erityisen mielenkiintoinen huomioitaessa, että musta on ainoa valkoisesta puuttuva sävy.

Tällä ajatuksella haluan alleviivata nähdyn ja näkymättömän välistä dialogia ja immanenttia¹³⁹ merkityssuhdetta.

Twombly käyttää maalia pyyhekuminaan, jolloin jäljet eivät koskaan fyysisesti poistu pinnalta.¹⁴⁰ Poispyyhityt elementit ovat läsnä osittain kadotetussa olomuodossaan. Kokijan katse seikkailee pinnalla pohtien, mikä on alkujaan ollut tarkoitettua ja mitkä jäljet ovat syntyneet vahingon luomana.¹⁴¹ Kerrostamalla häivyttäminen muodostaa näin ollen lisäämistä, mutta myös kadottamista. Tapa muodostaa konnotaation antiikin palimpsestiin, jossa pergamentille aiemmin kirjoitettu on vain viitteellisesti pyyhitty pois ja korvattu uudella. Täten jälkien heikko materiaallinen olemus jää toimimaan eräänlaisena indeksinä taustalla tapahtuneesta toiminnasta, menneestä ja sen palautumisesta.

5.2. Muistoja

Tacita Deanin vuonna 2008 Twomblyn Gaetan kotia dokumentoimissa valokuviissa esiintyy satunnainen pala paperia, johon taiteilija on viivaillut yksittäisen sanan, *'remanence'* (kuva 18).¹⁴² Viesti voidaan tulkita sen etymologisessa merkityksessä, joka tukee edelleen katoamisen ja pelkistämisen ideaa, sitä mikä jää jäljelle.¹⁴³ Ikään kuin Twomblyn teokset olisivat kokeneet niin sisällöllisen kuin materiaallisen remanenessin, jossa ulkoisen maailman poistuessa jää jäljelle ainoastaan subjektiivinen. Twomblyn tapauksessa tämä subjektiivisuus merkitsee sisäisen kronikan tallentamista kuvatilán kerrostumiin, sen maalipaakkuihin ja väleihin. Toisaalta *remanence* yhdistyy myös ajatukseen muistamisesta, mieleen jäävistä painaumista.

Twomblya kiinnosti muistin voima ja sen muuttaminen materiaaliseen muotoon. Taiteilija tarkkaili ympäristöään äärimmäisen intensiivisesti, varastoiden kaiken kokemansa, jonka hän antoi myöhemmin ryöpytä taiteeseensa.¹⁴⁴ Twomblyn teoksia luonnehtii häivyttäminen, unohtaminen, muistaminen ja esiintulo. Taiteilija on todennut maalanneensa kostealle pinnalle, jotta jäljet imeytyisivät sen osaksi: “Part of it comes out of the *past*, the past meaning *the inside*”.¹⁴⁵ Palaan jo aiemmin esitettyyn taiteilijan lainaukseen, “Each line is the actual experience with its own innate

¹³⁹ Immanentilla tarkoitan teoksen sisään kytkeytyvää näkyvän ja näkymättömän järjestelmää.

¹⁴⁰ Rivkin 2018, 41. Twombly on todennut, “I use paint as an eraser. If I do not like something, I just paint it out”.

¹⁴¹ Teosten konservointi on tuottanut hankaluuksia, sillä yhden viivan poistaminen on saattanut muuttaa koko teoksen kompositiota ja viivojen keskinäistä toimintaa. Kts. Roscio 2017, passim.

¹⁴² Kuvasarja teoksessa *Cy Twombly, States of Mind – Painting, Sculpture, Photography, Drawing* (2009).

¹⁴³ Latinaksi *remanens* ja englanniksi *remain*, eli mitä jää jäljelle, ylijäämä.

¹⁴⁴ *Cy Dear* dokumentti (2018).

¹⁴⁵ Serota 2008, 48. Twombly vuoden 2007 keskustelussa Nicolas Serotalle. Tekijän kursivointi.

history”.¹⁴⁶ Tämän lausunnon kautta Twombly osoittaa viivan vetämiseen käytetyn ajallisuuden, sekä vahvistaa ajan ja muiston välisen yhteyden. Vaikuttaisi siltä, että taustan kerrokset ja niiden peittämät jäljet toimivat Twomblylle henkilökohtaisena muistiona. Taiteilijan kuvatila on meditatiivinen maisema, jonka visuaaliset merkinnät kertovat kehon ja mielen kokemuksista. Sekä pinnalla risteileviin jälkiin että sen kumulatiivisiin kerroksiin on varastoitunut muistoja, jolloin teos operoi osana taiteilijan omaa hippokampusta. Joko Twombly haluaa muistaa tai unohtaa, ehkä hän ei häilytykseltään osaa päättää. On kuitenkin selvää, että kerrosten välissä on tapahtumia, jälkiä menneestä.

Twomblyn imaginaariset muistot kantautuvat pitkälle antiikkiin, sen kulttuuriseen perintöön. Viimeisinä sanoinaan taiteilija puhui taakse jääneen muiston voimasta: “The strength of memory that is left behind”.¹⁴⁷ Muistaminen ja unohtaminen eivät ole tahdonalaisia toimintoja. Muistaminen on häilyvää, joka loittonee ja voimistuu – on lakkaamattomassa muutoksessa. Muisto saa aina omanlaisensa muodon, mutta sen funktio säilyy samana. Kuten jo Augustinus totesi, nykyhetki omaa vakautta, sen sijaan muistoissa elävä mennyt on jatkuvaa liikettä ja mielen ylittämistä.¹⁴⁸ Muistaminen laajentaa ajan syvää luonnetta entisestään, sillä muiston herättämä aika on menneen ajan aktivoitumista.¹⁴⁹ Yksilö kantaa mukanaan menneisyyttä muistin sopukoissa, ylläpitäen sen avulla myös henkisiä mittavälineitä ajan ja tilan hahmottamiseen.¹⁵⁰ Muisto tulee aina osaksi nykyisyyttä, jolloin nykyhetki on jatkuvaa palaamista, sekä menneen ja nykyisen ajallista seostumista – muisto on menneen tulevaisuus.¹⁵¹

Luku on sukeltanut syvemmäs Twomblyn kuvatilaan, osoittaen sen moniulotteisuuden ja psyykkisen kyllästeisyyden. Edellä esitettyjen ajatusten tiedostaminen on olennaista sekä taiteilijan kuvataiteellisen repertuaarin ymmärtämisessä että tulevan käsittelyosuuden avautumisessa. Muistamisen ajatus ilmentää temporaalista liikehdintää ja ajallisuuden häilyvää olemusta. Nämä teemat kulminoituvat Orfeuksen myytissä, joka kiehtoi Twomblya erityisesti vuosien 1968 ja 1979 välillä.

¹⁴⁶ Varnedoe 1994, 27.

¹⁴⁷ Roscio 2017, 14.

¹⁴⁸ Valéry 2000c, 313.

¹⁴⁹ Kuusamo 2008b, 12.

¹⁵⁰ Valéry 2000b, 373.

¹⁵¹ Ibid., 395–396.

6. ORFEUKSEN AIKA

Avaan tutkielman päätteeksi Cy Twomblyn tulkintoja myyttisen Orfeuksen tematiikasta. Sekä taiteilijan sovitukset että Orfeus itsessään kulminoivat niin hetkittäisyyden, välien, poissa- ja läsnäolon, katoamisten, näkemisen ja musiikillisuuden teemoja. Aloitan elävöittämällä Orfeuksen myyttiä ja sen vaikutusvoimaisuutta, jonka jälkeen sukellan Twomblyn orfisiin maisemiin. Jatkan esittelemällä teoksen *Veil of Orpheus* (1968), jonka yhteydessä tarkennan katseen nimenomaisiin väleihin ja katkoksiin, temporaaliseen etenemiseen. Sittenmin luon katsauksen hieman myöhemmään tulkintaan *Orpheus* (1979), jonka kehyksessä herättelen ajatuksia myytin kätkeystä läsnäolosta, sen katoamisesta ja esiintulosta.

6.1. Myyttinen Orfeus

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!

O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!

Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Kohosi puu. Oi suurta kasvuansa!

Hän laulaa vain! Oi korvaan noussut puu!

Maa antautuu, ja hiljaisuudessa
on uusi alku: muutos valmistuu.¹⁵²

Tämä ylös kurkotteleva puu – maailmanpylväs (*axis mundi*) – viestii niin jatkuvuudellisuudesta kuin uusista aluista, täten myös ajallisuuteen sisältyvistä katkoksista: jotta jokin voi alkaa uudelleen, on sen ensiksi myös päätyttävä. Antiikin mytologiasta periytyvä Orfeuksen myytti kiteyttää ajatukset menneestä, nykyhetkestä ja tulevasta, alleviivaten samalla niiden haurautta ja katoamista. Orfeuksen myytin myötä herää myös kysymyksiä näkemisestä ja sen todentamisesta. Tunnetuimmat klassiset Orfeuksen kuvaelmat ovat esittäneet Vergilius *Georgicassa* (29 eaa.) ja Ovidius (43 eaa.–18 jaa.) *Muodonmuutoksissa* (8 jaa.).

Orfeus, muusikko, runoilija ja profeetta, syntyi kreikkalaisessa mytologiassa muusa Kalliopen pojaksi. Hän sai isältään Apollonilta lahjaksi lyyran, jonka soitolla tenhosi kaikki ympärillään. Orfeus rakastui palavasti puun nymfi Eurydikeen. Pian avioon astumisen jälkeen Eurydike astui käärmeen päälle, joka pisti häntä kohtalokkain seurauksin. Surun murtama Orfeus päätti laskeutua Manalaan, hurmata sen asukkaat musiikillaan ja tuoda Eurydiken takaisin. Tässä hän onnistui, mutta hallitsijat Hades ja Persefone asettivat palauttamisen ehdoksi, ettei Orfeus saanut katsoa taakseen, ennen kuin olisi astunut takaisin maan pinnalle – muutoin hän menettäisi Eurydiken lopullisesti. Aivan viime hetkellä,

¹⁵² Rilke 2003 (1923b), 17. Osa I, sonetti I.

Orfeus ei voinut vastustaa kiusausta ja kääntyi. Tämän seurauksena Eurydike katosi takaisin tuonpuoleiseen. Orfeuksen surressa vuorilla menetystään, iskivät raivoisat mainadit hänen kimppuunsa ja surmasivat Orfeuksen repimällä hänet kappaleiksi.¹⁵³

Rainer Maria Rilke (1875–1926) myyttinen Orfeus toimi runouden esikuvallisena entiteettinä, jonka sonetit yhdistivät elämän ja kuoleman yhtenäiseksi jaksoksi.¹⁵⁴ Rilke loi viisikymmentäneljä sonettia¹⁵⁵ kodissaan Chateau de Muzonissa, Sveitsissä helmikuussa 1922.¹⁵⁶ Kokoelma sai nimekseen *Sonetit Orfeukselle* (*Die Sonette an Orpheus*). Alkususäyksensä sonetit saivat, kun hänen rakastettunsa, taidemaalari Baladine Klossowska (1886–1969) antoi Rilkele Orfeusta kuvanneen kortin, sekä painoksen Ovidiuksen *Muodonmuutoksista*. Taustalla vaikutti myös Rilken tyttären lapsuudenystävän, Wera Ouckama Knoopin (1900–1919) menehtyminen leukemiaan.¹⁵⁷ Rilke loi sonetit osoittaakseen Orfeuksen kautta ajallisuuden ja sen ohimenevyyden mysteeriä. Runoilijaa kiehtoi, kuinka Orfeus kykeni vierailemaan manalassa kuolevaisena. Sonetteja luonnehtii elävä liikkuvuus, kun taas menetyksen tematiikka juontaa hiljaisuuteen ja ei-olemiseen. Melankolisesta pohjastaan huolimatta sonettien sävy on profeettallinen ja tulevaisuuteen visioiva. Täten Orfeus soitollaan edustaa tätä ikuista metamorfoosia, toimien samalla henkisenä oppaana ja tuonpuoleisuuden ilmentymänä.

Varhaiskristillisessä yhteydessä Orfeus nähtiin maailman alun laulajana, kosmisten salaisuuksien kantajana ja mysteerin oppineena. Tämä oli ajallinen muunnelma antiikin Kreikassa vallinneista orfilaisuuden¹⁵⁸ opeista, joissa Orfeus yhdistettiin siunattuun kuolemanjälkeiseen elämään.¹⁵⁹ Modernissa maailmassa runoilija Stéphane Mallarmé ja muille symbolisteille Orfeus loi harmoniaa maailmaan musiikillaan, ja oli täten täydellinen universaalin totuuden ja kauneuden ilmentäjä. Runoilija Guillaume Apollinaire (1880–1918) loi kirjoitustensa pohjalta taideliikkeen vuonna 1912 ja nimesi sen orfismiksi. Apollinainen löyhän manifestin mukaan puhdas maalaustaide kommunikoi musiikinomaisesti suoraan tunteella, ilman tarvetta esittävään aiheeseen.¹⁶⁰ Orfeus on siten säilyttänyt arvonsa taiteilijoiden, runoilijoiden ja teoreetikkojen inspiraationa läpi vuosisatojen.

¹⁵³ Katso esimerkiksi Ovidius, *Muodonmuutoksia*, kirja 10.

¹⁵⁴ Segal 1989, 28.

¹⁵⁵ Sonetit ovat lyhyitä lauluja. Tyyliään petrarcalaisilla soneteilla on 14 riviä ja ne on jaettu oktaaviin ja sestettiin. *Sonetit Orfeukselle* syntyivät kolmentoista päivän aikana, kahden kirjoitusryöpyä myötä *Duïnon Elegioiden* (*Duïneser Elegien*, 1912–22) viimeistelyn ohessa. Yhden sonetin Rilke lisäsi myöhemmin. On esitetty, että tämä olisi puhtaasti numerologinen päätös, sillä luku 55 (kuten myös 13) lukeutuu Fibonaccin lukujonoon. Kts. Leese 1968, passim.

¹⁵⁶ Leese 1968, 83. Samanaikaisesti Rilke käänsi saksaksi Paul Valéryn tuotantoa.

¹⁵⁷ Paterson 2006, 61.

¹⁵⁸ Orfilaisuus perustui uskoon jumalan pojan, Dionysos Zagreuksen kärsimyksestä, kuolemasta ja ylösnousemuksesta. Toinen orfilaisuuden opeista korosti sielunvaellusoppia, jossa sielu syntyy yhä uudelleen ja uudelleen, loputtomasti.

¹⁵⁹ Bernstock 1991, 19.

¹⁶⁰ Ibid., 21–24. Orfistit, kuten Robert (1885–1941) ja Sonia (1885–1979) Delaunay, ilmaisivat modernia tietoutta simultaanisuuden kautta, joka näyttäytyi värikkäinä, kubismista polveutuvina kompositioina. Aatteen taustalla vaikutti

6.2. Orfeuksen huntu

Cy Twomblyn *Veil of Orpheus* (1968) (kuva 1) on nelipaneelinen teos, joka kuvaa ajallista etenemistä katkoksiineen. Harmaiden pintojen läpi kulkee yhdeksän eri mittaista ja voimakkuudellista viivaa, joista pisin piirtää nousevaa horisonttia tuonelasta tämänpuoleiseen. Twomblyn käsissä mitä vähäeleisinkin jälki kykenee muodostamaan tilallisia tuntemuksia ja maisemallisia näkymiä. Paneelien läpi kulkevat viivat mittaavat aikaa ja välimatkaa, joille on turha yrittää etsiä merkityksiä kuvan sisältä – ne vetäytyvät omaan abstraktiuteensa. Viivojen rytmistä huokuu rauhallisuus ja liikkeen hidas eteneminen. Tunnelma on äärimmäisen hiljainen. Voi miltei kuulla satunnaisten kivien vyörynnän Orfeuksen matkatessa kohti huippua, tuntien sen intensiteetin, jonka mieliteko todentaa Eurydiken läsnäolo nostattaa.

Suorakulmio, jollaiseksi se muuntautui *Problemassa* (1966), toimii *Veil of Orpheuksen* pohjana. Twombly muodosti teoksen neljästä paneelistä ja oli siten tietoinen paneelien välien luomista katkoksista.¹⁶¹ Jokaisen paneelin yhteyskohtiin sijoitetut lyhyet viivat ovat ikään kuin liittämässä kuvakenttiä yhteen ja keskimmäisten välillä lukee *contact*. Pinnoilla lipuvat viivat eivät yritä luoda suoraa jatkumoa ylittäessään välitiloja – sen sijaan ne katkeavat juuri ennen paneelin reunaa. Yhdeksän viivaa suuntaavat vasemmalta oikealle, mutta niitä vastaan oikealta kulkee kaksi lyhyttä viivaa. Ne eivät kuitenkaan ole piirrettyjä, vaan samaa sävyä alemman maalikerroksen kanssa. Ikään kuin taiteilija olisi asettanut teipit ennen päällimmäistä kerrostusta, ja ne myöhemmin poistamalla paljastanut kuvatilan alempia ulottuvuuksia. Piirtoviivat omaavat myös ilmavuutta, sillä niiden alla voi huomata häivytetyt piirtojäljet, jotka kulkevat korostettujen viivojen kanssa varjon lailla. Pintojen vaaleanharmaa sävy yhdistetään tavallisesti pysähtyneisyyden tuntemuksiin, mutta perinpohjaisemmin tarkasteltuna väri voidaan nähdä jatkuvassa liikkeessä olevana.¹⁶²

Twomblyn rytmi kumpuaa syvältä. Se on samanlaista kuin runollinen rytmi – yhtä häilyvää ja katkonaista. Taiteilija mittaa viivojen matkaa yhtäältä numeroin ja sanamäärein, toisaalta viivojen volyymit osoittavat ajallisia muutoksia. Pinnalla esiintyy fragmentaarisia sanoja, kuten *start, miles, stop* ja *non-stop*, vahvistaen temporaalista liikehdintää pinnalla. Kolmas viiva päättyy sanaan *time*. Tämä ajan äkillinen katkeaminen on osoitettu selkeästi pystyviivalla. Esiintyvät numerot ovat

voimakkaasti Wassily Kandinskyn *Taiteen henkisestä sisällöstä* (1912). Orfismin edustajat eivät myöskään ottaneet koskaan aiheekseen Orfeuksen itsensä esittämistä.

¹⁶¹ Nelipaneelinen, kehystämätön kompositio yhdistyy tahtomatta alttaritauluihin ja freskoihin.

¹⁶² Esimerkiksi Wassily Kandinsky kirjoitti aikanaan, kuinka harmaa on hetki, jolloin kaikki seisahtuu, jossa ei ole mitään, ei ääntä, ei liikettä – ainoastaan olemattomuutta. Kts. Kandinsky 1981 (1921), 37–39.

lähtökohtaisesti ainoastaan symboleita, joiden matemaattiset ominaisuudet ovat Twomblyn itsensä kehittämiä.¹⁶³ Niiden tehtävä on muodostaa mielikuva pinnan laajuudesta ja aktiivisesta liikkeestä. Numero 14 kerronnallisine johdannaisineen toistuu *Veil of Orpheuksen* ohella muissa vuoden 1968 teoksissa.¹⁶⁴ Sen sijaan kolmannen ja seitsemännen viivan lähitilassa leijuvat 48” ja 90” osoittavat paneelin todellisia mittoja tuumina, jolloin *Veil of Orpheus* osoittaa laskelmia myös teoksen omasta fyysisestä rakenteesta. Nämä mitat eivät kuitenkaan kerro mitään kuvan sisäisistä mitoista tai sen ulottuvuuksista.

Ylöspäin suuntaava viiva päättyy lootuskukkaa muistuttavaan jälkeen.¹⁶⁵ Lootuksen tunnetaan symboloivan feminiinin läsnäoloa, rakkautta, kasvua ja rauhaa. Yhtä lailla se edustaa menneisyyttä, nykyhetkeä ja tulevaa – niin ajallisuuden kaikkeutta kuin uudelleensyntymän merkillisyyttä.¹⁶⁶ Lootus yhdistyy etapilliseksi merkiksi, jolloin Orfeus taakseen katsomalla jättää ikuiset hyvästit Eurydikelle. Rilkele Orfeus symboloi taiteilijan kykyä uudistua.¹⁶⁷ Ajatus pohjaa Orpheuksen kykyyn toimia tämän- ja tuonpuoleisessa, hänen ajattomuuteensa, joka myös painottuu sonettien luonteessa. Samainen lootuskukan muoto esiintyy vasemmassa alakulmassa taiteilijan nimikirjainten jatkeena, tässä tapauksessa nurinpäin.¹⁶⁸ Näiden ajatusten myötä kasvaa tunne, että paneelien läpi kulkeva tasainen viiva vetää rajaa tämän- ja tuonpuoleisen välillä. *Veil of Orpheus* kuvittaa paikkaa, jota leimaa laajuus, hiljaisuus ja vahva psyykkisyys.

Twombly on asettanut ylöspäin suuntaavan viivan alkuun sanan *in* ja sen päätepisteelle *out*.¹⁶⁹ Mikäli merkkien tarjoaman mielikuvan sovittaa Orpheuksen matkaan manalan pimeyteen ja sieltä ulos, toimii se vastahankaan tuonelan kuvitellun topografisen maaston kanssa. Näin ollen *in* ei mahdollisesti merkitse sisäänkäyntiä, vaan sillä lienee tuonelaakin syväluotaavampi merkitys.

Atmen, du unsichtbares Gedicht!

Immerfort um das eigne

Sein rein eingetauschter Weltraum, Gegengewicht,

in dem ich mich rhythmisch ereigne.

On hengitys runo, se vaikka ei näy!

Se on omimpani.

Siinä aika ja tila on, ja se rytminä käy

minun tapahtumani.¹⁷⁰

¹⁶³ Twombly Nicolas Serotalle 2007: “I’m not good at mathematics.” Kts. Serota 2008.

¹⁶⁴ Esimerkiksi *Orion III* (1968) (kuva 6) sekoittaa numeroa pyörteeseensä. Liikkuessaan teoksesta toiseen, luku menettää mahdollisen merkitsevyytensä kuvan sisällä, mutta muodostaa kytköksiä teosten välille.

¹⁶⁵ Twombly valmisti vuonna 1978 useita samanlaista kuviota esittävää työtä, nimeten ne sanalla *lotus* (CR 6:118).

¹⁶⁶ Peroni 1986, 112–113.

¹⁶⁷ Bernstock 1991, 28.

¹⁶⁸ Kirjaimet fuusioituvat signeerauksen sijaan myös omistukseen, '(to N)' – siten mahdollisesti, 'to Nicola (del Roscio)'?

¹⁶⁹ Semioottinen tulkinta aukeaa ainoastaan suhteessa muihin Veil -sarjan teoksiin. Twombly käytti sanaparia kaikkien sarjaan kuuluvien teosten yhteydessä. *Veil of Orpheuksen* kohdalla näitä viivanmuotoja olisi muutoin haastavaa havaita.

¹⁷⁰ Rilke 2003 (1923b), 71. Osa II, sonetti I. Rilke viittasi usein hengitykseen runouden vertauskuvana.

Hengittäminen osoittaa syvintä sisäisen ja ulkoisen tietoisuutta, sillä toimiessaan elinehtona yksilön olemiselle, muodostaa se myös yhteyden subjektin ja tätä ympäröivän todellisuuden välille. Palaan vuoden 1966 kollaasiin *Untitled*, jonka ikkunamotiivien yläpuoleiset tekstit, 'Blue goes out' ja 'B comes in', osoittivat asemansa sekä poeettisen kontemplaation välineenä, että sisäisen ja ulkoisen maailman välittäjänä. *Veil* juontaa italian kielen sanaan *velo*, joka toimii synonyyminä ikkunalle (*finestra*, *partire di vetro*).¹⁷¹ Näiden asetelmien pohjalta *Veil of Orpheus* ylläpitää kuvaannollista hengityksen tapahtumaa, joka on yhtä lailla taiteilijan oman psyykeen, kuin Orfeuksen itsensä etenemistä. Tulkinta painottaa äärimmäistä psykologista latausta, joka on tunnusomaista Twomblyn ilmaisulle. Taiteilija vaalii Orfeuksen läsnäoloa, kätkien oman subjektinsa myytin personifikaatioon.

On tarpeen luoda silmäys *Veil of Orpheusta* pohjaaviin tutkielmiin, jotka taiteilija valmisteli vieraillessaan Robert Rauschenbergin luona Captiva Islandilla marraskuussa 1968. Molemmat kollaasit (kuva 19 & 20) sisältävät jäljennökset Leonardo da Vincin laskostutkielmista, joista toinen tunnetaan nimellä *Drapery for a Kneeling Figure* (n. 1490) (kuva 21).¹⁷² Renessanssin draperiat yhdistyvät epäilemättä warburgilaisiin paatosmuotoihin (*pathosformel*)¹⁷³, mutta Twomblyn kiinnostus vaikuttaisi olevan laskosten tunnelatauksen sijaan muualla. Jäljennösten alapuolella on keveydessään leijailevia viivoja, joiden virtaus vaikuttaa olevan toisessa kollaasissa laskeutuvaa ja toisessa nousevaa. Ikään kuin taiteilija pyrki tutkimaan laskosten mahdollista liikkuvuutta tilassa ja ajassa. Sana *veil* esiintyy kummassakin kollaasissa, samoin *140 miles*. Laskeutuvaa liikettä ilmentävässä tutkielmassa häivytetyn viivan alla lukee *shadow cast* – viivan on siis tarkoitus heittää kolmiulotteisesti varjoja. Etenkin nousevat viivat muistuttavat *Veil of Orpheuksen* viivatyöskentelyä. Ne ovat yhtä hoipertelevia, polultaan eksyviä – aivan kuin matkanteko välillä katkeaisi.

6.2.1. Sillä välin

Veil of Orpheuksen kompositiossa tapahtuva temporaalinen eteneminen katkoksineen ja vaikeaselkoisuuksineen muodostaa pinnalle häiriötekijöitä, muuttaen kokonaisvaltaisesti sen

¹⁷¹ Cullinan 2008b, 123. Termiä käytettiin osana renessanssin perspektiivioppeja, niin Leonardon, Brunelleschin kuin Albertin toimesta.

¹⁷² Twombly hakeutui myös 1930-luvun futuristien – erityisesti Giacomo Ballan –simultaanisuuksiin pariin. *Veil of Orpheuksen* inspiraatioksi on myös ehdotettu Eadweard Muybridgen (1839–1904) valokuvan ja liikkeen tutkielmia.

¹⁷³ Taidehistorioitsija Aby Warburg (1866–1929) liitti antiikin triumfien ja sarkofagien sivuille veistetyt, koristeelliset liikemotiivit osaksi renessanssinaikaista draperioiden kuvausta. Nämä voimallisella liikkuvuudella ja eleillä kuvatut kuvamuodot Warburg nimesi paatosmuodoiksi, joiden syntyminen kumpuaa syvältä yksilön sisäisestä halusta samaistua ja ilmaista.

välittämän kokemuksen luonnetta. Kesuura (*caesura*) on epärytmäinen häiriötekijä, murtuma.¹⁷⁴ Se on hetki, jolloin taideteoksen – niin maalauksen, runon, tragedian tai musiikin – liike pysähtyy ja kohde paljastaa uuden luonteensa. Kesuuran hetkellä toimitaan kuvan jännitteisellä kynnyksellä, jonka ylittämisen jälkeen tapahtuu perinpohjainen muutos. Saksalainen runoilija-filosofi Friedrich Hölderlin (1770–1843) selittää kesuurin pysäytyksenä, liikkeen taukoamisena.¹⁷⁵ Kesuuran hetkellä tapahtuu liikettä läsnäolon ja poissaolon välillä – yhteys kokijaan katkeaa ja tämän tulee selvittää hämmennyksen keskellä omillaan.¹⁷⁶ Hölderlinin metafysisesti virittynyt kesuura osoittaa myös ulkoisen maailman ja taiteen sisäisen ajallisuuden eroa. Meidän aikamme etenee jatkuvasti, mutta taideteoksella on oma aikansa. *Veil of Orfeuksen* aika vastaa aiemmin esittämiäni Gaston Bachelardin ajatuksia keskeytyksistä, jossa aiemmat rytmit korvautuvat uusilla temporaalisilla rakenteilla. Liike ei tällöin etene verkkaisesti, vaan on kerrostunutta. Mikäli kuvatilassa ilmenevät eleet osoittavat hetken pituutta, luonnehtii *Veil of Orpheusta* alituinen pysähtyneisyys.

Kesuuran sisar, intervalli, muodostaa osaltaan kohteensa temporaalisuutta, joka on aina jonkin ja eiminkään vuoropuhelua. Kuvan temporaalisuus on vaellus havaittavan ja havaitsemattoman, näkyvän ja näkymättömän, sekä materiaalisen ja immateriaalisen välillä. Se muodostuu hetkellisistä, rytmittävistä intervaleista ja aktuaalisista tapahtumista. Kokijan mieli haluaa täyttää nuo potentiaaliset aukot, vaikka todellisuudessa ne ovat jo täynnä eetteriä. Paul Valéry kirjoittaa, ettei intervalli koostu absoluuttisesta tyhjyydestä, sillä välit, tauot ja viiveet ovat nimenomaan positiivisia elementtejä.¹⁷⁷ Vastauksen poissaolo on vastaus – hiljaisuus puhuu.¹⁷⁸ Teoksessa *Veil of Orpheus*, intervalliset välit ja tauot rytmittävät viivojen – ja täten kokemuksen – etenemistä, mutta kesuurin hetki nousee korkealle ylöspäin suuntaavan viivan kärkeen. Tuo on hetki, jolloin teoksen toiminnassa tapahtuu muutos – kokijan katse on päässyt päätepisteeseensä, Orfeus on katsonut taakseen ja musiikki on lakannut.

¹⁷⁴ Perinteisesti kesuura on runosäkeessä oleva tauko, jonka avulla saadaan aikaan rytmisesti tehostavia vaikutuksia.

¹⁷⁵ Hölderlinin ajatukset nousivat erityisesti esiin Martin Heideggerin 1900-luvun puolivälissä muodostamissa runotulkintoissa. Heideggerin *ereignis* – kiteytettynä, olemisen erityinen tapahtuma, joka paljastaa todellisen olevaisuuden – voidaan nähdä välillisesti johtavan kesuuranomaisiin toimintoihin.

¹⁷⁶ Hölderlin 2001 (1804), passim. Hölderlin esitteli kesuurin huomioissaan Sofokleen Oidipus -tragediasta.

¹⁷⁷ Valéry 2000c, 404.

¹⁷⁸ Valéry 2000b, 330.

Filosofi Giorgio Agamben (s. 1942) kirjoittaa Twomblyn veistotaiteen analyysissään:

There comes a point in the creative course of every great artist or poet, when the image of beauty, which up to that moment he had pursued is seemingly continuous upward movement, suddenly reverses direction and becomes visible vertically, in its fall.¹⁷⁹

Tällä Agamben viittaa kesuuramaiseen taukoamiseen ja siitä seuraavaan muutokseen, joka vertautuu myös didihubermanilaiseen *le panin* kaltaiseen häiriötekijään teoksen sisällä. Kesuuralla, kuten *le panilla*, on kyky hidastaa katsetta teoksen materiaalisten ominaisuuksien kautta. Se on joko materiaalista häilyvyyttä, silmiinpistävä elementti tai teoksen sisäisen liikehännän odottamaton muutos. Kesuura ja intervalli toimivat rytminvastaisena katkoksenä, toisaalta alleviivaten rytmiä itseään, sillä usein huomio kiinnittyy tapahtumien luonteeseen vasta kuin siinä tapahtuu muutos tai murtuma. Ominaisuuksilla on pysähdyttämisen ohella myös avaava ominaisuus, jolloin kohde avautuu sen piileville merkityksille. Didi_hubermanin esiinottama käsite *intercedere* tarkoittaa intervallissa olemista, jolloin tapahtuu vaikuttava väliintulo, interventio. Tällöin kohde astuu esiin, käy vastahankaan, herättää muistin toimintaan ja asettuu kontemplaation kohteeksi.¹⁸⁰ Didi-Huberman viittaa kuvan resistanssiin, jonka myötä pysähdymme sen eteen ja herkistymme sen kokonaisvaltaiselle vaikutukselle.¹⁸¹

Vuonna 1975 seurasi sarja Orfeukselle omistettuja kollaaseja, jotka Twombly oli koonnut useamman, horisontaalisesti etenevien paneelien sijaan kahdesta, vertikaalisti pinotusta aluspaperista. Teoksista ensimmäinen, *Orpheus* (kuva 23), sisältää englanniksi käännetyn viittauksen sonetteihin:

Be ever dead in Eurydice, mount more singingly,
mount more praisingly back into the pure relation.
Fire among the waning, be in the realm of decline,
be a ringing glass that shivers even as it rings.¹⁸²

Sitaatti on saanut paikkansa kollaasin alareunasta. Tämän yllä on erillinen osa paperia, johon Twombly on vetänyt viivan, jonka matka katoaa osittain kerrostuksen alle. Viiva ei indikoi suuntaansa, eikä sonetin aatokset ”laulaen nousemisesta” tai ”valtakuntaan laskeutumisesta” juuri

¹⁷⁹ Agamben 1998, 283. Tässä yhteydessä on suotavaa mainita Twomblyn veistos *Orpheus (Du Unendliche Spur)* (kuva 22) vuodelta 1979. Kyseinen veistos vetää samanlaista viivaa, mikä esiintyy *Veil Of Orpheuksessa*. Jäntevä nousu kokee yllättävän päätepisteensä, jota seuraa vertikaali pudotus. Efekti eroaa kuvallisesta esittämisestä, joka perustunee veistoksen itsenäiseen kolmiulotteisuuteen.

¹⁸⁰ Didi-Huberman 1990, 90.

¹⁸¹ Didi-Huberman 2005 (1990), 267–269.

¹⁸² Rilke 1962 (1923a), 103. Osa II, sonetti XIII.

tarkenna viivan kulkua. Kollaasin yläosan rajalla alempi viiva taipuu horisontaalisuuteen. Yllä kulkeva viiva sen sijaan vakiintuu nimenomaan tähän kulmaan, muutokseen. Tämä viiva näyttäytyy pinnalla voimakkaalla kontrastilla, täydessä materiaalisuudessaan. Häilytys tapahtuu viivan alla, jonka usvasta silmä pyrkii tarkentamaan sanan *Orpheus*. Kollaasi ilmentää Agambenin edellä esittämää tapahtumaa, jossa temporaalisuus tapahtuu sekä pinnalla esiintyvien muotojen varsinaisena katkoksenä, että kokijan ja kuvan välisen yhteyden hetkellisenä romahtamisena. Twomblyn teoksille ominainen temporaalisuus muodostuu nimenomaan rajatiloissa huojumisesta, olkoon kyse kirjallisesta tai kuvallisesta häilymisestä, näkyvän ja näkymättömän vuorottelusta tai viivojen liikehännän mielivaltaisuudesta.

Myyttinen Orfeus toimii temporaalisen elämän ja ikuisen kuoleman välillä. Toisen Orfeuksen tematiikan ympärille punoutuvan kollaasin, *Orpheus* (1975) (kuva 24), kokoonpano vastaa aiempaa, mutta sen tummat viivat etenevät suoraviivaisesti. Viivojen alle jää kerros valkoista sumua, jonka alta voi havaita satunnaisia, kirjoitukseen viittaavia jälkiä. Kursivoitu *orfeus* sijaitsee ylemmän osan etualalla, selkeänä ja vakiintuneena, muutoin ajalehtivan kuvan joukossa. Valkoisuuden seasta näyttäytyy viitteellisesti sinisiä jälkiä. Tämä sininen on sävyltään sama, kuin vuoden 1966 teoksessa *Untitled* ('*Blue goes out*' ja '*B comes in*') (kuva 5), joka tähdensi sisäisen ja ulkoisen maailman välistä liikettä, sekä kontemplaation merkitystä. Rilken mukaan katoavuus (*transience*) edustaa syvää olemista.¹⁸³ Ajatus yhdistyy abstrahoitumiseen ja sen vaatimaan läsnäoloon, mutta yhtä lailla katoaminen on siirtymistä olomuodosta toiseen, rajan ylittämistä ja hetken laajentumista.

6.2.1 Melodinen liike

Robert Rauschenbergin vuonna 1953 ottamassa valokuvassa nuori Cy Twombly pitää käsissään lyyralta vaikuttavaa jousisoitinta (kuva 25). Soittimen läsnäolo on erityisen kutkuttavaa Orfeuksen tematiikan kehyksessä. Avoimesta ikkunasta avautuu Rooma, jonne ystävykset olivat saapuneet tuolloin ensimmäistä kertaa. Samaisena vuonna Twombly kuuli radiosta äänimaailman, joka vaikutti häneen perusteellisesti.¹⁸⁴ Kyseessä oli Pierre Henryn (1927–2017) teos *Voile d'Orphee* (1953), joka säilyi muistona ja purkautui *Veil of Orpheuksen* muotoon viisi vuotta myöhemmin. Pierre Henry oli ranskalainen, konkreettisen musiikin pioneeri, joka hyödynsi sekä instrumentteja että satunnaisia äänitallenteita arkisesta elämästä. Säveltäjä käsitteli ääniään konkreettiselle musiikille ominaisella

¹⁸³ Rilke kirjessään Witold von Hulewiczille vuonna 1925: "Transiency everywhere plunges into a deep being."

¹⁸⁴ Roscio 2015, 12.

dekonstruktioilla, jossa ääninauhoja venytetään, kumuloidaan, luopataan tai muuten manipuloidaan. Äänien kumuloituminen muistuttaa siten kollaasimaista tekniikkaa.

Hetki, jolloin Orfeus nostaa Eurydiken hunnun tämän läsnäolon varmistamiseksi maanpinnan ja manalan rajalla esiintyy ainoastaan satunnaisissa kuvataiteen ja musiikin representaatioissa.¹⁸⁵ Myyttiin liittyy siten erityinen ajatus, jossa hunnun nostaminen osoittaa salaisuuden paljastumista ja tietoisuuden vahvistamista.¹⁸⁶ *Voile d'Orphee* alkaa viiltävällä äänellä. Tämä on joko hetki, jolloin Orfeus nostaa hunnun ja Eurydike katoaa takaisin manalan syövereihin, tai se voi hyvinkin kuvata Orfeuksen repivää kuolinhetkeä. Ääni toimii kesuuran lailla, osoittaen merkittävää muutosta niin kertomuksessa kuin myös teoksen omassa kokoonpanossa. Sivalentavaa ääntä seuraa pitkitetty äänimaailma, joka laajenee laajenemistaan.

Intervallit muodostavat musiikillisen syvyyden. Kuten Paul Valéry on todennut, musiikki luo hiljaisuutta, äänekkyyttä, taukoja sekä syvyyttä.¹⁸⁷ Osa *Veil of Orfeuksessa* esiintyvistä viivoista muistuttaa hiljaisten taukojen nuottikirjoitusta (*tacet*). Twomblyn Black Mountain Collegen aikainen opiskelijatoveri John Cage (1912–1992) tunnetaan erityisesti vuoden 1952 teoksestaan *4'33"*, joka koostuu neljän minuutin ja kolmenkymmenenkolmen sekunnin hiljaisuudesta.¹⁸⁸ *Veil of Orpheuksen* pohja muistuttaa voimakkaasti Twomblyn läheisen ystävän, Robert Rauschenbergin vuoden 1951 teossarjaa *White Paintings* (kuva 26). Suorakulmion muotoisista paneeleista kootut, monokromaattisen valkoiset pinnat saivat John Cagen säveltämään hiljaisen teoksen, sillä hän koki musiikin jääneen jälkeen modernin kuvataiteen edistyksessä.¹⁸⁹

Musiikin ollessa läsnä vain niukalti, tarjoaa se tilan poissaoleville merkityksille.¹⁹⁰ Efekti vastaa siten kuvatilaa jätettyjen aukkojen ja katkosten merkityksellisyyttä. Minimalistinen musiikki edustaa jatkuvuutta, sillä sen alle lukeutuvat teokset eivät usein omaa suoraa alkua tai loppua.¹⁹¹ Sen sijaan konkreettinen musiikki, vähäeleisyydestään huolimatta, omaa vaihtelevuutta, katkoksia ja lähtöjä, aivan kuten *Veil of Orpheus* hetkellisessä etenemisessään. Synkooppi on musiikillinen rytmi, joka kuvaa

¹⁸⁵ Varhaisimpina esimerkkeinä niin Pariisin Louvressa kuin Napolin arkeologisessa museossa sijaitsevat kreikkalaiset reliefit, joissa kuvataan Orfeus, Eurydike ja Hermes (noin 500-400 eaa.).

¹⁸⁶ Barasch 1997, 271.

¹⁸⁷ Valéry 2000a, 48.

¹⁸⁸ Hochdörfer 2009, 24. Toisinaan Cage avasi ikkunan kesken konserttinsa, jotta melodiat voisivat keskustella ja saada lisävoimia ulkomaailmasta.

¹⁸⁹ Vergo 2010, 336.

¹⁹⁰ Tarasti 1987, 99.

¹⁹¹ Ibid., 98.

viivettä. Ranskaksi *tomber en syncope* merkitsee myös hetkellistä poissaoloa, pyörtymistä.¹⁹² Melodiaa rytmittävä temporaalisuus, *presque-rien*, ilmenee hiljaisten taukojen esiintuomisella ja niiden merkityksen korostamisella.¹⁹³ Asetelma vastaa *Veil of Orpheuksen* kuvallista esittämistä.

Äänettömyyden ollessa äänen tapahtuma, poissaolevuus tuodaan läsnäolevaksi. Näin toimii myös konkreettinen musiikki, joka temporaalisessa epäjärjestyksessään jättää tilaa hiljaisuuksilla ja siten kokijan syväluotaaville tulkinnoille ja muistoille. Paul Valéry kirjoittaa, kuinka musiikin jatkuvuus perustuu muistamiselle: kun ääni *n* aloittaa soimisen, on äänen *n-1* oltava edelleen kuulijan muistissa. Tämä vaatii myös sen, ettei mitään ole tullut näiden sointien väliin.¹⁹⁴ Yhtä lailla Henri Lefebvre osoittaa, kuinka ajallinen rytmi vaatii muistamista ja unohtamista.¹⁹⁵ Mittaamme ja erottelemme ajanlaskua numeroin, sillä muussa tapauksessa mennyt olisi muistojen varassa tapahtunutta jaksotusta. Koettu hetki katoaa jatkuvasti, eikä se olisi muutoin saavutettavissa.

Georges Didi-Huberman muistuttaa, kuinka puhallinsoittimen soiminen vaatii hengenvedon muodostamia taukoja, jotka ovat keskeytyksellisestä luonteestaan huolimatta vitaalisia. Hän kirjoittaa, kuinka niin Donatellon marmori kuin Johann Sebastian Bachin musiikki, tarvitsevat tilaa hengittää.¹⁹⁶ Didi-Huberman osoittaa, ettei välit ja tauot ole vain poissaoloja, vaan olennaisia eleitä. Hiljaisuudet äänen joukossa ovat didihubermannilaisittain *le paneja*, keskeytyksiä virtaavassa äänessä, laajentuen tilassa ja kestossa. Ne muodostavat aidon rytmin ja painottavat hetken voimallisuutta.¹⁹⁷ Cy Twomblyn kohdalla ajatus hengityksen ja katkosten yhteenkuulumisesta vahvistaa psykologisen latauksen ohella ideaa, jossa *Veil of Orpheus* etenee musiikin lailla, keskeytyksineen, nousuineen ja laskuineen. Taiteilijan reaktio kuulemastaan musiikkiteoksesta näyttäytyy kuvallisessa muodossaan. Twombly itse mieli soittaa pianoa, vaikkei hänellä ollut siihen teknistä taituruutta. Hänelle tärkeämpää oli kehittää melodioita.¹⁹⁸ Suora esittävyys ei siten ulottunut myöskään taiteilijan musiikilliseen ilmaisuun.

Orfeuksen matka manalasta tämänpuoleiseen kuvaa välitilaa elämän ja kuoleman, ikuisuuden ja ajallisuuden, näkemisen ja näkemättömyyden välillä. Ajatus menettämisestä alleviivaa elämän temporaalisuutta, sen mahdollista katoamista. Twombly onnistuu vangitsemaan tuon matkanteon

¹⁹² Fer 2000, 76.

¹⁹³ Tarasti 1987, 93.

¹⁹⁴ Valéry 2000a, 31.

¹⁹⁵ Lefebvre 1992, 51.

¹⁹⁶ Didi-Huberman 2013, 70.

¹⁹⁷ Ibid., 97–98.

¹⁹⁸ Roscio 2016, 8.

vähäeleisillä jäljillään. Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa* Orfeus pyrkii kääntymisensä jälkeen kaappaamaan Eurydiken käsillään, päätyen ainoastaan kauhaisemaan tyhjyyttä – yhtä lailla Twomblyn kuvataiteen edessä tutkija ajautuu toivottomien tulkitsemiskaappausten äärelle. Asioiden selittäminen ja mittaaminen ovat luonteeltaan samanlaisia: joko kohde muutetaan sanoiksi tai numeroiksi.¹⁹⁹ Siten uskon, että tapauksessa *Veil of Orpheus*, on jotain kielen ylittävää. Se on kuin nuotisto, joka säveltyisi taiteilijan mielenmaisemaa maalaavaksi sinfoniaksi. Tutkielman käsittelyosuuden päätteeksi luon katsauksen Twomblyn toisenlaiseen Orfeus-tulkinnan, joka toimii kauempana merkeistä, jaksotuksista ja lineaarisesta liikkeestä. Se vaatii kokijaltaan läsnäoloa, muistamista ja altistumista näkymättömyyden mahdollisuuksille.

6.3. Kätkeyty läsnäolo

So wie dem Meister manchmal das eilig
nähere Blatt den *wirklichen* Strich --

Aivan kuin pinta voi joskus peittää
maalarin vedoista tosimmat -- ²⁰⁰

Cy Twomblylla on oma yksilöllinen tapansa osoittaa myytin läsnäolo, joka on ilmennyt hänen tuotannossaan alituisesti Italiaan saapumisestaan lähtien. Osoitin alaluvussa ”merkkejä ja merkityksättömyyttä”, kuinka taiteilijan viittaukset eri hahmoihin ja tapahtumiin ovat ainoastaan fragmentteja, luoden teoksen ympärille tietynlaista kehää. Twombly on todennut ymmärtävänsä kirjalliset elementit muotoina ja tunneperäisinä kuvina, jolloin ainoastaan niiden kantamat alluusioiden siirtyvät kankaalle.²⁰¹ Jäljet ovat näin ollen embleemisiä viitteitä allegorisesta sisällöstään. Ajatus johdattaa didihubermanilaiseen *dissemblancen* käsitteeseen.

Kyseessä on kuvan merkitsevä materiaalisuus, jolloin teos verhoaa uumeniinsa enemmän, kuin antaa aluksi ymmärtää.²⁰² *Dissemblance* alleviivaa katseen rajoittuneisuutta, sillä emme voi nähdä kuvan sisäisiä prosesseja – näin ollen se korostaa kuvan mystisyyttä. Kätkeyty ominaisuudet paljastuvat ennustavien merkkien (*prefiguration*) avulla. Nämä merkit eivät ole vakiintuneita tai suoria, vaan tahramaisia jälkiä – mahdollisuuksien herättelijöitä.²⁰³ Huomion kiinnittäminen tämänkaltaiseen materiaalisuuteen vaatii kuitenkin eräänlaisen häiriötekijän, katseen vangitsijan (*le pan*). Tällöin niin kuvan materiaalisuus kuin itse kuva tulee kohti kokijaa.²⁰⁴ Didi-Huberman osoittaa, kuinka vastaava

¹⁹⁹ Kubler 1962, 83.

²⁰⁰ Rilke 2003 (1923b), 73. Osa II, sonetti II.

²⁰¹ Shiff 2008, 26.

²⁰² Didi-Huberman 1990, 100.

²⁰³ Ibid., 76.

²⁰⁴ Didi-Huberman 2005 (1990) 270.

ominaisuus on aina jotain puolinaista (*quasi*) – se on elementti, joka alustavasti ehdottaa, muttei koskaan täyty.²⁰⁵

Cy Twomblyn *Orpheus* (1979) (kuva 2) ilmentää näkemisen, katoamisen ja esiin tulemisen ilmiöitä kuvan materiaalisuuden kautta. Vaakasuuntaisen maalauksen kermanvalkoinen sumukerros peittää alleen, jonka väleistä vain osittain läsnä olevat jäljet näyttäytyvät kaiun lailla. Viivat tavailevat kreikkalaisin kirjaimin sanaa *ΟΡΦΕΥΣ*. Suuri O juontaa mitä ilmeisimmin sonettien alkuihin, jota Rilke hyödynsi painottamaan ylistäviä ja empaattisia säkeistöjä.²⁰⁶ Nämä viivat ovat osa teoksen materiaalisuutta, viitaten ainoastaan niiden idean sisällä toimivaan ajatukseen. Alle jäävät jäljet ovat kuin *pentimento*, osoittaen vihjeitä aiemmista ideoista, kuvista ja tapahtumista. Twomblyn teokset kantavat pinnoillaan koko historiaansa. Mitään ei ole kokonaan poistettu, vaan elementit on häivytetty valkoisen usvan alle. Twombly osoitti valkoisen olevan avoin ja laajeneva, jatkuvassa liikkeessä.²⁰⁷ Valkoisuus korostaa syvyydellistä aspektia läpäisevyydellään. Kristillisessä taiteessa valkoista hyödynnettiin muun muassa ilmentämään jumalallisen läpikulkua, sen ulottuvuudellisuutta.²⁰⁸ Laajenevuudessaan valkoinen toimii erinomaisena välittäjänä – tässä tapauksessa myytin jälkeenä.

Vaikeassa materiaalisessa olemuksessaan valkoisuus muodostaa läsnäoloa, jonka turvin Twombly kätkee kuvatilaansa Orfeuksen substanssin. Tavaillut kirjaimet projektoivat kankaalle ja sen uumeniin Orfeuksen myytin. Twomblyn verhoamat ominaisuudet näyttäytyvät siten maalissa, valoisuudessa, viivoissa, rytmisissä ja niiden luomassa tunnelmassa. Orfeuksen läsnäoloa ei voi suoraan nähdä, mutta sen voi aistia – Rilken sanoin, “Er kommt und geht” – “he comes and goes”.²⁰⁹ Kuin luontevana jatkumona, *Orpheuksen* valkoisen pintaudun läpi kuultaa taivaansinisiä jälkiä – ‘*Blue goes out*’ ja ‘*B comes in*’. Sinisen merkitys vakiintuu viimeistään tämän myötä osoittamaan latautuneen ilmiön läsnäoloa, joka piiloutuu kuvan kerroksiin. Didi-Hubermanilaisessa hengessä jatkaen, abstrahoitu poissaolevuus voimistaa tunteiden herättelyä voimakkaammin, kuin mikäli kohde olisi suoraan annettu. Esittävyys sijaan ei-esittävä kuva ylläpitää läsnäoloa (*praesentia*).²¹⁰ Twomblyn kuvatila on

²⁰⁵ Ibid., 269. Didi-Huberman myös käyttää termejä *dissemblant similitude*, osoittaen kohteen tarjoamia vihjeitä kätketystä sisällöstään.

²⁰⁶ Kuten sonetissa neljä: “O ihr Seligen, o ihr heilen” (“Oi te autuaat, oi te suuret”). Tätä tehokeinoa Rilke käyttää yhteensä neljäkymmentäneljä kertaa. Kts. Rilke 2003 (1923b), 22–23.

²⁰⁷ Kyseessä on jo aiemmin viittaamani kommentti vuoden 2007 keskustelussa Serotalle.

²⁰⁸ Didi-Huberman 1990, 147 & 231.

²⁰⁹ Osa I, sonetti V. Kts. Rilke 1962 (1923a), 25.

²¹⁰ Didi-Huberman 1990, 87–90.

nimenomainen myytin paikka, se on teoksen materiaalinen syvyys, joka vangitsee katseen ja herättää ajatuksia sen kerroksiin katoavista mielikuvista. Näitä ideoita ei voi nähdä, mutta ne voi aavistaa.

Maurice Blanchot'n *Thomas the Obscure* (*Thomas l'obscur*, 1941) kertoo tarinan nuoresta Thomasista, joka jäätyään metsässä keskelle pimeää luolamaista tilaa, alkaa havainnoida sekä ulkoista ympäristöään että omaa kehoisuuttaan. Thomas ei näe, mutta havaitsee: "Hän ei nähnyt mitään, mutta sen sijaan että olisi vaipunut ahdinkoon, hän käänsi poissaolevan näkökyvyn (*vision*) näkemisen (*sight*) huipentumaksi".²¹¹ Täten teos artikuloi kokemusta, joka ei perustu näkemiselle. Katseesta vapautuminen auttaa erottamaan kohteen sisäiset läsnäolevuudet. Orfinen läsnäolo on jatkuvassa katoamisessa, jolloin kohde voi näyttää todellisen luonteensa. *Dissemblance* muokkaa abstrahoidut merkit tämänhetkiseksi ja alkuvaikutelmaltaan poissaoleva muuttuu läsnäolevaksi.²¹² Se toimii aina kahden asian – ilmentämisen ja kätkemisen, katoamisen ja esiintulon, menneen ja nykyhetken – välillä, ne yhdistäen.²¹³

Runoilija katsoo taakseen ja niin tekee myös Cy Twombly.²¹⁴ Tämä taakse katsominen ei kuitenkaan liity millään lailla näkemisen, vaan muistin toimintoihin. *Dissemblance* toimii muistin kanssa, sillä näkymättömän idean ilmentäminen ainoastaan kuvan materiaalisuuden avulla vaatii mielen aktivoimista. Kokija joutuu siten hyödyntämään assosiatiivisia havaintokykyjään, jotka perustuvat nimenomaan muistin varastoihin. Didi-Huberman kokee valkoisen kuvatilän muistojen paikkana seistessään Fra Angelicon freskon edessä.²¹⁵ Hän muistuttaa, kuinka muisti tarvitsee aukkoja (*blanc*) ja murtumia. Twomblyn tuotanto on täynnä nimenomaisia muistin paikkoja, jotka kuuluvat osaltaan taiteilijalle, mutta myös teosten kokijalle. Tähän samaan kategoriaan lukeutuu myös valkoisuus, joka osaltaan tuottaa Twomblyn tuotannossa ilmenevää temporaalisuutta. Valkoinen muodostaa liikettä niin läsnä- ja poissaolon, näkyvän ja näkymättömän kuin menneen ja nykyhetken välillä.

Pyhästä teoriakehyksestään huolimatta *dissemblance* soveltuu kokonaisvaltaisesti kuviin, jotka kumoavat suoran figuratiivisuuden ja toimivat abstrahoitumisen kentällä. Martin Heidegger viittaa *parousialla*

²¹¹ Blanchot 1973 (1941), 14–15. Tekijän käännös. Blanchot palasi usein tuotannossaan Orfeuksen myyttiin viittaaviin muunnelmiin. Kyseisessä kertomuksessa Thomas saattaa pimeyden syvyyksiin rakastettunsa Annen. Tämä muodostaa voimakkaan miellelyhtymän Orfeuksen ja Eurydiken myyttiin.

²¹² Didi-Huberman 1990, 35.

²¹³ Ibid., 59.

²¹⁴ Ajatukseen kiteytyy muistaminen. Vergiliuksen Paimenlauluja (*Eclogae*, 42–39 eaa.) osoittaa runouden suhteen muistamiseen. Myös Twombly oli tarkoin perehtynyt teokseen.

²¹⁵ Didi-Huberman 1990, 24.

ontologis-temporaaliseen läsnäoloon. Se kiteytyy ajatukseen, jossa olemisen olemus paljastaa itsensä piiloutumalla siihen, missä se ei ole.²¹⁶ Altti Kuusamo kirjoittaa:

Läsnäolon tunnun mielekkyys pidentyneenä tämänhetkisyytenä on erikoisimpia ajan kokemiseen liittyviä representaatiotapahtumia. Se on eittämättä yhteydessä muistin aktiivisuuteen: se merkitsee jatkuvaa paluuta läsnä olevaan hetkeen sellaisten assosiaatioiden kautta, jotka tukevoittavat merkityksellisen hetken lavennettua, fuusioitunutta, jopa rajatonta vaikutelmaa. Hetkeen tuottuu muistoja, jotka saavat varmuutensa kokemuksen tämänhetkisyyden merkityksellisyydestä.²¹⁷

Muistaminen laajentaa ajan syvää luonnetta entisestään, sillä muiston herättämä aika on aina menneen aktivoitumista.²¹⁸ Materiaalisuudeltaan ja esittävyydeltään haastavien kuvien temporaalisuus laajenee hetkellisyyden yli, sillä abstrakti läsnäolo on jatkuvassa tulemisen tilassa. Ajallisuus on tällöin kuvan välittämässä tunnelmassa, jolloin teos muodostaa määrittämättömän ajanjakson.²¹⁹ Hetken laajentuminen ei muodosta kestoja, vaan tuntemuksen seostuneesta ajattomuudesta. Orfeuksen myytti on oleva Twomblyn herättämissä tuntemuksissa ja tavassa, jolla taiteilija käsittelee materiaalejaan. Tämä läsnäolo ei ole ainoastaan vain allegorisessa muodossaan, vaan se vetoaa myös nykyhetkestä käsin reflektoituviin vaikutelmiin. Se osoittaa hengen liikkuvuuden, yhtäältä ajattomuuden ja ajallisuuden. Myytti ei omaa vakiintunutta luonnetta, sillä se toimii ideana, jolloin sen asema on toimia lähinnä psyykkisen maailman välittäjänä. Emme voi täysin saavuttaa Twomblyn teoksia, kuten emme voi myöskään saavuttaa ajan ohikiitävää hetkeä. Ajallisuus toimii myytinkaltaisena abstraktiona – molempia on mahdoton kuvata visuaalisessa muodossaan.

Rainer Maria Rilke koki, että runoilijan tehtävä on muuntaa koettu, näkyvä maailma näkymättömään muotoon, joka on kyllästetty hengellä ja merkityksellisyydellä.²²⁰ Augustinus sen sijaan pyrki osoittamaan, kuinka nykyisyys on ainoa olemassa oleva ajallisuuden elementti, sillä se voidaan silmin nähdä. On kyse jonkin saavuttamisesta näkemällä, sen olevuuden todentamisesta, kuten Orfeus pyrki tavoittamaan Eurydiken katseellaan. Katsomalla kohde vahvistetaan, mutta vain pintapuolisesti ja hetkellisesti. Taidehistorioitsija Hans Belting kommentoi Honore de Balzacin lyhyt kertomusta *Tuntematon mestariteos* (1831)²²¹: “Perfect art that was a shadow, a mere ghost of

²¹⁶ Heidegger (2000) 1993, passim. Palaamalla takaisin alkulähteille, orfilaisuuden kantauskon, Dionysoksen kultin rituaalien päämäärä oli parusia, eli jumaluuden läsnäolo.

²¹⁷ Kuusamo 2009, 43.

²¹⁸ Kuusamo 2008b, 12.

²¹⁹ Ibid., 22. Tämän ajatuksen Kuusamo yhdistää Omar Calabresen esittämään *la scena temporaleen* (1987).

²²⁰ Segal 1989, 118.

²²¹ Teos on esitelty luvussa kaksi.

classical times, and not even Orpheus was able to bring it back into the world because he lost it when he tried to look at it”.²²² Orfeuksen katseen myötä Eurydike palaa poissaolosta läsnäoloon, mutta vain hetkeksi. Ajatus juontaa katseella havaittavan poleemisuuteen, joka edellä yhdistyy Cy Twomblyn kuvataiteellisessa tuotannossa esiintyviin, temporaalisiin murtumiin, katkoksiin ja katoamisiin. Nämä elementit alleviivaavat *dissemblancen* voimaa nähdyn yli. Liika näkeminen ei ole tarpeen – sen Twombly on tuotannossaan alinomaa todistanut.

²²² Belting 2001, 126.

7. LOPUKSI

Tutkielmassa olen lähestynyt temporaalisia rakenteita ja katoamisen tapahtumia Cy Twomblyn kuvataiteen kehityksessä. Tavoitteeni on ollut muodostaa ilmiöiden kudelma, joka tutkielman edetessä avautuu pala kerrallaan ja lopulta muodostaa yhtenäisen kokoelman. Tutkielmassa esittelemäni teemat toimivat verrattain käsitteellisyyspiirissä, mutta toivon vakuuttaneeni lukijan siitä, ettei Twomblyn abstrahoituva tuotanto aukeasi kaikkein perinteisimpiä metodeja hyödyntämällä. Kuten Orfeus nosti Eurydiken hunnun tämän läsnäolon vahvistamiseksi, olen tutkielmassani nostanut hunnun Twomblyn kuvataiteellisen tuotannon yltä – tuotannon, jonka katoava luonne saa kokijansa epäilemään sen perimmäistä olemusta.

Twomblyn teokset kantavat pääpiirteittäin kahdenlaista katoamista. Ensimmäiseksi, katoaminen toteutuu jälkien rytminmuutoksina ja niiden merkitysten tulkinnallisena häilyvyytenä. Tämän ilmiön keskiössä toimivan *Veil of Orpheuksen* (1968) avulla keskityin havainnoimaan kuvallista etenemistä ja hetkellisiä poissaoloja. Alkuperäinen tarkoitukseni tulkita teoksen merkkikieltä muuttui pian lopulliseen muotoonsa, kun huomasin tutkimusasetelman olevan turha: Twomblyn merkkejä on hyödyntöä yrittää tulkita, sen sijaan niitä kuuluu tuntea. Vaikeataajuudessaan taiteilijan tuotanto esiintyy hetkellisenä, jolloin mikään ei ole vakiintunutta vaan jatkuvassa liikkeessä. Toiseksi, katoaminen tapahtuu kuvatilán syvyytenä ja sen henkevyvyytenä. *Orpheuksen* (1979) myötä tarkensin kuvatilán kerroksellisuuden ja sen kadottamien ilmiöiden ympärille. Valkoinen kerrostaminen näyttäytyy materiaalisena huokoisuutena, jonka väleihin piiloutuu taiteilijan välittämä mennyt. Tämä mennyt on hänen henkilökohtaisten muistojensa kyllästämaa, kun taas toisinaan antiikin perintöä. Täten *Orpheus* osoittaa, kuinka materiaalisuudeltaan häilyvien kuvien temporalisuus laajenee hetkellisyvyyden yli. Lisäksi teos elävöittää orfisuuden ilmentymää, jossa perimmäinen sisältö ei ole katseen saavutettavissa. Myytin kätkeyminen muokkaa silmälle näyttäytyvän poissaolevuuden läsnäoloksi abstraktion kautta.

Tutkimusaineistoni rajautuminen Orfeusta käsitteleviin kuviin perustui yhtenevyyksille, jotka ilmenevät Twomblyn kuvataiteen asetelmissa ja Orfeukseen kytkeytyvässä tematiikassa. Orfeus on runouden ja musiikin henkilöitymä, joka lainaa hahmonsa myöhemmille runoilijoille, muusikoille ja taiteilijoille ilmaisemaan häilyvyyttä tämän- ja tuonpuoleisen, katoavaisuuden, muiston ja elegisyyden ilmentäjänä. Orfeus toimii rajalla, niin elämän ja kuoleman, menneen ja nykyisen, näkemisen ja näkemättömän kuin muiston ja menetyksen. Tuolla rajalla sijaitsevat myös Twomblyn tulkinnat. Rainer Maria Rilkeille myyttinen Orfeus esiintyi runouden esikuvallisena entiteettinä, jonka sonetit

yhdistävät elämän ja kuoleman yhtenäiseksi jaksoksi. Siten Twombly ja Rilke ilmentävät oman näkemyksensä transsendenssin olemuksesta.

Haasteenani on ollut kirjoittaa taiteilijasta, joka purkaa kielen viivoiksi, liuentaa kirjoituksen piirroksiksi ja muuttaa kielelliset merkit kuvallisiksi. Twomblyn teokset ovat kuin preludeja, tunnelman asettajia – ne eivät anna kokijalleen mitään valmiina. Niiden kohtaamista luonnehtii hämmennys ja epäily. Teoksia lähestyessä tulee olla valmis hyväksymään se, etteivät ne avaa itseään vaivatta. Twomblyn tuotanto on erittäin psykologista ja täten varsin vaikeaselkoisia: kuvat vihjailevat ja ehdottavat, mutta vain hämmentääkseen. Tämä vaatii kokijalta vahvaa reflektointia. Suoraltakin vaikuttava viite on ainoastaan johtolanka johonkin moniulotteiseen. Taiteilijan tapauksessa mitään ei tule ottaa itsestäänselvytenä, niin selvältä kuin se saattaisikin vaikuttaa.

Epäroin, riittäisivätkö kyyni sanallistamaan teosten herättämiä tuntemuksia ja olisiko se edes mahdollista. Twomblyn parissa apolloniseen kokemukseen on vaikeaa päästä, sillä vaikka tuntemukset kauneudesta ovat läsnä, ovat järjellisyys ja säännönmukaisuus toisaalla. Twomblyn teoksia ei voi kuvailla tavanomaista kieltä tai termistöä hyödyntäen. Yhtä lailla niiden tulkitsemisyrityksiin ei ole suoraan soveltuvaa metodologiaa. Tämän tähden tutkielman sivuilla on esiintynyt niin filosofeja kuin runoilijoitakin, sillä teokset avautuvan parhaiten abstraktista lähestymistavasta käsin. Alussa asettamani tutkimuskysymykset saivat osaltaan vastauksia, jotka herättelivät edelleen jatkokysymyksiä liittyen kuvatilán painovoimattomuuteen. Tutkimusasetelmillani sekä aineistovalinnallani tavoittelin sitä, että löytäisin ratkaisuja taiteilijan tuotannon kokonaisvaltaisempaan lähestymiseen.

Uskon Twomblyn olleen tietoinen kuvatilansa ulottuvuuksista. Hän on piilottanut sen kerroksiin asioita, jotka voidaan aistia ainoastaan seisautumalla didihubermanilaisittain kuvan eteen. Ilmavien maalikerrosten alle pyyhkiytyneet merkit ovat jälkiä ohimenneistä hetkistä, joita ulkopuolisen ei ole edes tarkoitus sellaisenaan saavuttaa. Teosten voimakas eleellisyys on teosten pääasiallinen tulema, jolloin merkitysten ratkominen jää toissijaiseksi. Viivat osoittavat ajan konkreettisen tapahtumisen, ja kuvatilán kerrokset peittävät sisään tapahtumia, jotka eivät ole enää täysin havaittavissa. Jäljet sijaitsevat väleissä ja häivytetyissä kerroksissa, ne ilmenevät sekä merkkeinä että jonain tarttumattomampana – läsnäolona. Tarkoituksenani ei ole ollut selvittää, mitä Twomblyn kuvatilán kerroksiin piiloutuva oleva eetteri oikeastaan on. Sen sijaan olen havainnoinut sen edellytykset ja alleviivannut ajatusta kerroksiin katoavasta antiaineesta. Katoamisen potentiaali toteutuu

nimenomaan siitä, että se jatkuvassa liikehännässään mahdollistaa kuvan todellisen luonteen paljastumisen.

Cy Twomblyn teokset liikkuvat nähdyn ja näkymättömän rajamailla. Niiden runollisuus ja abstraktio kätkevät näkyvään olomuotoonsa näkymättömän puolen, josta ei kuulu suoria vastauksia, vaan ne kulkeutuvat viipyilevinä kaikuina. Myytti Orfeuksesta ja Eurydikesta muistuttaa siitä, kuinka vankka oletus näkemisellä on asian todentamisessa, sen olemassaolon vahvistamisessa. Taakse katsominen saattaa olla toisinaan kiellettyä, mutta Twombly kapinoi vastaan keräämällä materiaalia muistinsa sopukoista. Taiteilijan tapauksessa merkittävin syvyysellinen laajentuminen tapahtuu ajan ja historian välittymisenä, jolloin mennyt palaa osaksi nykyisyyttä. Twomblylle antiikin ja symbolismin runoilijat olivat hänen aikalaisiaan. Taiteilijan tapa elää ja työskennellä kumoaa kaikessa anakronistisuudessaan ajallisuuden palautumattomuuden olettamukset. Gaston Bachelard osoitti, kuinka muisti toimii ajan suojelijana. Muistaminen on sisäänrakennettu tapa jaksottaa ja elävöittää aikaa. Twomblyn kaihoisa romanttisuus näyttäytyy menneen jälkeen. Hän kuvittaa hahmoja, paikkoja ja aikoja, joita ei enää ole tai ei ole koskaan ollutkaan. Siten ne voidaan saavuttaa ainoastaan taiteen avulla.

Orfeuksen soiton lailla Cy Twomblyn (kuva 27) kuvataidetta leimaa ylistys. Se on ylistystä menneeseen ja siten hetken laajanemiseen. Tämän myötä palaan lopulta Twomblyn sanoihin taaksejääneen muiston voimasta. Filosofit kautta aikain ovat pohtineet teoriaa sille, miksi Orfeus kääntyi katsomaan taakseen, vaikka tiesi eleen kohtalokkuuden. Oliko kyseessä epävarmuuden luoma kärsimättömyys ja inhimillinen heikkous houkutukselle? Oma ajatukseni nojaa runoilijan valintaan, jossa elegiaan taipuva Orfeus valitsee alitajuisesti muiston Eurydikesta. Kuten Twombly viimeisinä sanoinaan osoitti, muiston merkitys on usein voimallisempi kuin koettu, kouriintuntuva nykyhetki – kohteen katoaminen osoittautuu usein merkityksellisemmäksi kuin sen vangitseminen vankkaan olemassaolonsa.

LÄHTEET

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Cy Dear, 2018. Ohjaus: Andrea Bettinetti. A Good Day Films Production.

Le Voile d'Orphée, 1953. Sävellys ja tuotanto: Pierre Henry.

Sähköiset lähteet

Leese, Joseph, 1968. *An Interpreters Guide to Rainer Maria Rilke*. Honors Projects 13.
[https://digitalcommons.iwu.edu/theatre_honproj/13] (Luettu 21.1.2020)

Rilke, Rainer Maria, 1925. Kirje Witold von Hulewiczilla.
[https://archive.org/stream/lettersofrainerm030825mbp/lettersofrainerm030825mbp_djvu.txt]
(luettu 17.2.2020)

PAINETUT LÄHTEET

Agamben, Giorgio, 1998. Beauty that falls. *Writings on Cy Twombly*. Ed. Nicola Del Roscio. Munich: Schirmer/Mosel, 283.

Augustinus, Aurelius, 1947 (398). *Augustinuksen tunnustukset*. Suom. Otto Lakka. Porvoo: WSOY, 286–318.

Bachelard, Gaston, 2013 (1932). *Intuition of the Instant*. Evanston: Illinois Northwestern University Press.

Balzac, Honore, 2001 (1831). *The Unknown Masterpiece*. Trans. Richard Howard. New York: New York Review of Books.

Barasch, Moshe, 1997. *The Language of Art. Studies in Interpretation*. New York: New York University Press, 245–302.

Barthes, Roland, 1976. The Wisdom of Art. *Cy Twombly: Paintings and Drawings 1954–1977*. New York: Whitney Museum of American Art, 9–22.

Barthes, Roland, 1976 (1979). Non Multa Sed Multum. *Cy Twombly raisonné des oeuvres sur papier. Vol. VI*. Ed. Yvon Lambert. Milan: Multipla Edizioni, 7–13.

Bastian, Heiner, 1978. *Cy Twombly. Bilder; Paintings 1952–1976*. Frankfurt: Verlag Ullstein GmbH.

Bastian, Heiner, 1992. *Cy Twombly: catalogue raisonné of the paintings. Volume I. 1948–1960*. München: Schirmer/Mosel.

- Bastian, Heiner, 1994. *Cy Twombly: catalogue raisonné of the paintings. Volume III. 1966–1971*. München: Schirmer/Mosel.
- Bastian, Heiner, 1995. *Cy Twombly: catalogue raisonné of the paintings. Volume IV. 1972–1995*. München: Schirmer/Mosel.
- Batchelor, David, 2000. *Chromophobia*. London: Reaktion Books Ltd.
- Belting, Hans, 2001. *The Invisible Masterpiece*. Trans. Helen Atkins. Chicago: University of Chicago Press.
- Bernstock, Judith, 1991. *Under the Spell of Orpheus: The Persistence of a Myth in Twentieth Century Art*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Blanchot, Maurice, 1973 (1941). *Thomas the Obscure*. Trans. Robert Lamberton. New York: Station Hill Press.
- Cullinan, Nicholas, 2008a. Longitude and Latitude. The Bolsena Paintings. *Cy Twombly – Cycles and Seasons*. Ed. Nicholas Serota. London: Tate Publishing, 110–120.
- Cullinan, Nicholas, 2008b. Fade to Grey: Treatise on the Veil. *Cy Twombly – Cycles and Seasons*. Ed. Nicholas Serota. London: Tate Publishing, 120–136.
- Derrida, Jacques, 1987 (1978). *The Truth in Painting*. Trans. Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques, 1982 (1972). *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Sussex: The Harvester Press.
- Didi-Huberman, Georges, 1990. *Devant l'image: Question posée aux fin d'une histoire de l'art*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges, 1995 (1990). *Fra Angelico. Dissemblance & Figuration*. Trans. Jane Marie Todd. Chicago: The University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, Georges, 2000. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronism des images*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Didi-Huberman, 2005 (1990). *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Trans. John Goodman. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Didi-Huberman, Georges, 2013. *Blanc soucis*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Fer, Briony, 2000. Some Translucent Substance or the Trouble with Time. *Time and the Image*. Ed. Carolyn Bailey Gill. Manchester: Manchester University Press, 69–78.
- Henderson, Linda, 2009. *The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth Century Art and Culture*. Configurations, Volume 17, Winter 2009. Texas: John Hopkins University Press, 131–161.

- Heidegger, Martin, 2010 (1929). *Mitä on metafysiikka?* Suom. Antti Salminen. Tampere: Niin & Näin.
- Heidegger, Martin, 2000 (1993). *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- Helmcke, Aline, 2014. Viiva ja liike. *Viivan filosofia*. Taideteoreettisia kirjoituksia Kuvataideakatemiasta. Toim. Heikkilä, Martta & Johansson, Hanna) Helsinki: Kuvataideakatemian julkaisuja.
- Hills, Paul, 2018. *Veiled Presence. Body and Drapery from Giotto to Titian*. New Haven: Yale University Press.
- Hochdörfer Achim, 2009. Blue Goes Out, B Comes In. *Cy Twombly. States of Mind – Painting, Sculpture, Photography, Drawing*. Ed. Achim Hochdörfer. München: Schirmer/Mosel, 12–19.
- Holmlung, Carl-Johan, 2012. Paul Valéry Pariisin kattojen alla – Intellektuaalisen poetiikan jalanjäljillä. *Synteesi* 2/2012, 84–95.
- Hölderlin, Friedrich, 2001 (1804). *Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä*. Suom. Esa Kirkkopelto. Helsinki: Loki-kirjat.
- Jacobus, Mary, 2016. *Reading Cy Twombly. Poetry in Paint*. New Jersey: Princeton University Press.
- Kandinsky, Wassily, 1981 (1921). *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura ry.
- Krauss, Rosalind, 1979. Grids. *October*, Vol. 9. Summer 1979, 50–64.
- Kubler, George, 1962. *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven and London: Yale University Press.
- Kuusamo, Altti, 2012a. Tiedostettu ja tiedostamaton aika. Kuvallisen kerronnan aikatasoista I. *Synteesi* 2/2008, 13–29.
- Kuusamo, Altti, 2012b. Ajan Integroiminen, simultaanisuus ja ylimääräytyminen kuvallisessa kerronnassa. Kuvallisen kerronnan aikatasoista II. *Synteesi* 4/2008, 2–16.
- Kuusamo, Altti, 2012. Läsnaolon hetkestä ajan kerroksellisiin ”riveihin”. Kuvallisen kerronnan aikatasoista III. *Synteesi* 3/2009, 43–56.
- Lefebvre, Henri, 2004 (1992). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum.
- Leeman, Richard, 2004. *Cy Twombly: peindre, dessiner, écrire*. Paris: Editions du Regard.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1968 (1964). *The Visible and the Invisible*. Ed. Claude Lefort. Trans. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1993 (1964b). *Silmä ja mieli*. Suom. Kimmo Pasanen. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.

- Nancy, Jean-Luc, 2013 (2007). *The Pleasure in Drawing*. Trans. Philip Armstrong. New York: Fordham University Press.
- Nancy, Jean-Luc, 2008 (2003). *Noli me tangere. On the Raising of the Body*. Trans. Sarah Clift, Pascale-Anne Brault & Michael Naas. New York: Fordham University Press.
- Ovidius Naso, Publius, 1997. *Muodonmuutoksia. Metamorphoseon: libri I-XV*. Suom. Alpo Rönty. Porvoo: WSOY
- Pasanen, Kimmo, 2008. *Tyhjyys itämaisessä taiteessa ja ajattelussa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Paterson, Don, 2006. *Orpheus. A version of Rilke's Die Sonette an Orpheus*. London: Faber and Faber Limited, 61–84.
- Peroni, Laura, 1986. *Kukkien kieli*. Suom. Eija Kämäräinen. Helsinki: WSOY.
- Rilke, Rainer Maria, 1962 (1923a). *Sonnets to Orpheus*. Trans. M.B. Herter Norton. New York: W.W. Norton.
- Rilke, Rainer Maria, 2003 (1923b). *Sonetit Orfeukselle: Die Sonette an Orpheus*. Suom. Liisa Enwald & Esko Karppanen. Helsinki: Tai-teos.
- Rivkin, Joshua, 2018. *Chalk. The Art and Erasure of Cy Twombly*. New York: Melville House Publishing.
- Rosand, David, 2013. Timelines. The Temporal Dimension of Marking. *Moving Imagination. Explorations of Gesture and Inner Movement*. Ed. By Helena de Preester. Amsterdam (Philadelphia): John Benjamins Publishing Company, 205–220.
- Roscio, Nicola Del, 2014. *Cy Twombly: catalogue raisonné of drawings. Volume 4. 1964–1969*. München (New York): Schirmer-Mosel: Gagosian Gallery.
- Roscio, Nicola Del, 2015. *Cy Twombly: catalogue raisonné of drawings. Volume 5. 1970–1971*. München (New York): Schirmer-Mosel: Gagosian Gallery
- Roscio, Nicola Del, 2016. *Cy Twombly: catalogue raisonné of drawings. Volume 7. 1980–1989*. München (New York): Schirmer-Mosel: Gagosian Gallery.
- Roscio, Nicola Del, 2017. *Cy Twombly: catalogue raisonné of drawings. Volume 8. 1990–2011*. München (New York): Schirmer-Mosel: Gagosian Gallery.
- Salminen, Antti, 2012. Keho ei-minkään aukeamana. Kysymyksiä Jean-Luc Nancyille. *Niin & Näin* 4/2010, 7–8.
- Schama, Simon, 2014. Cy Twombly. *Cy Twombly – The Essential*. Ed. Nicola Del Roscio. Munich: Schirmer/Mosel, 11–14.
- Segal, Charles, 1989. *Orpheus. The Myth of the Poet*. London: The John Hopkins University Press.

- Serota, Nicholas, 2008. History Behind the Thought. *Cy Twombly – Cycles and Seasons*. Ed. Nicholas Serota. London: Tate Publishing, 42–54.
- Shiff, Richard, 2008. Charm. *Cy Twombly – Cycles and Seasons*. Ed. Nicholas Serota. London: Tate Publishing, 10–32.
- Tarasti, Eero, 1987. Minimalismin estetiikka. *Synthese* 1–2/1987, 90–100.
- Valéry, Paul 2000a (1894–1914). *Cahiers: Notebooks. Volume 2*. Ed. Brian Stimpson, Paul Gifford & Robert Pickering. Trans. Paul Gifford, Siân Miles, Robert Pickering & Brian Simson. New York: Peter Lang GmbH.
- Valéry, Paul, 2000b (1894–1914). *Cahiers: Notebooks. Volume 3*. Ed. Brian Stimpson, Paul Gifford & Robert Pickering. Trans. Paul Gifford, Siân Miles, Robert Pickering & Brian Simson. New York: Peter Lang GmbH.
- Valéry, Paul, 2000c (1894–1914). *Cahiers: Notebooks. Volume 4*. Ed. Brian Stimpson, Paul Gifford & Robert Pickering. Trans. Paul Gifford, Siân Miles, Robert Pickering & Brian Simson. New York: Peter Lang GmbH.
- Varnedoe, Kirk, 1994. Inscription in Arcadia. *Cy Twombly: A Retrospective*. Ed. Kirk Varnedoe. New York: Museum of Modern Art, 9–52.
- Vergo, Peter, 2010. *Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. New York: Phaidon Press Inc.

KUVALÄHTEET

Kuva 1a: © Cy Twombly Foundation

Kuva 1b: Tekijän kuva

Kuva 1c: Tekijän kuva

Kuva 2a: © Cy Twombly Foundation

Kuva 2b: © Cy Twombly Foundation

Kuva 3: © Cy Twombly Foundation (tekijän kopio)

Kuva 4: © Cy Twombly Foundation (tekijän kopio)

Kuva 5: © Cy Twombly Foundation (tekijän kopio)

Kuva 6: © Cy Twombly Foundation

Kuva 7: © Cy Twombly Foundation

Kuva 8: © Cy Twombly Foundation (tekijän kopio)

Kuva 9: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/foto/120000/88400/88005.jpg> (ladattu 21.2.2020)

Kuva 10: <https://www.wikiart.org/en/arnold-bocklin/vita-somnium-breve-1888> (ladattu 21.2.2020)

Kuva 11: <https://www.wikiart.org/en/fra-angelico/annunciation-1442> (ladattu 21.2.2020)

Kuva 12: Tekijän kuva

Kuva 13: © Cy Twombly Foundation

Kuva 14: <https://032c.com/from-vogue-to-nest-032c-activates-the-secret-history-of-cy-twombly-by-horst-p-horst/> (ladattu 21.2.2020)

Kuva 15: © Cy Twombly Foundation

Kuva 16: © Cy Twombly Foundation (tekijän kopio)

Kuva 17: © Cy Twombly Foundation

Kuva 18: © Tacita Dean (tekijän kopio)

Kuva 19: © Cy Twombly Foundation (tekijän kopio)

Kuva 20: © Cy Twombly Foundation (tekijän kopio)

Kuva 21: https://fi.m.wikipedia.org/wiki/Tiedosto:Leonardo_da_Vinci,_Drapery_for_a_kneeling_figure.jpg (ladattu 21.2.2020)

Kuva 22: © Cy Twombly Foundation

Kuva 23: © Cy Twombly Foundation (tekijän kopio)

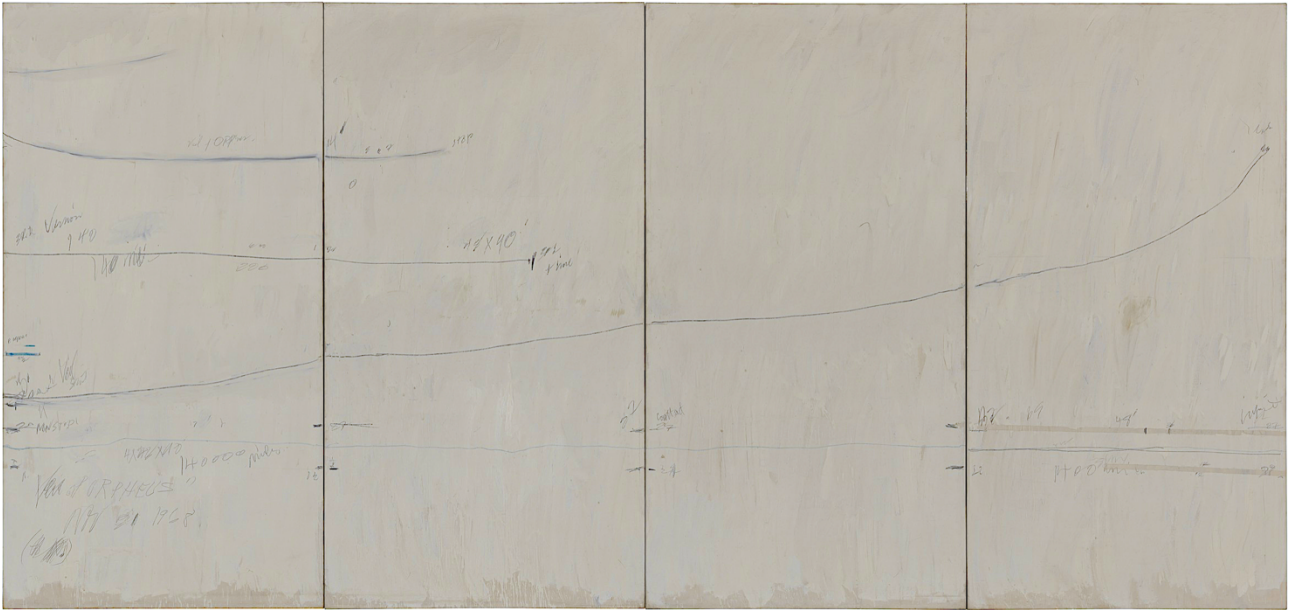
Kuva 24: © Cy Twombly Foundation

Kuva 25: © Robert Rauchenberg Foundation

Kuva 26: © Robert Rauchenberg Foundation

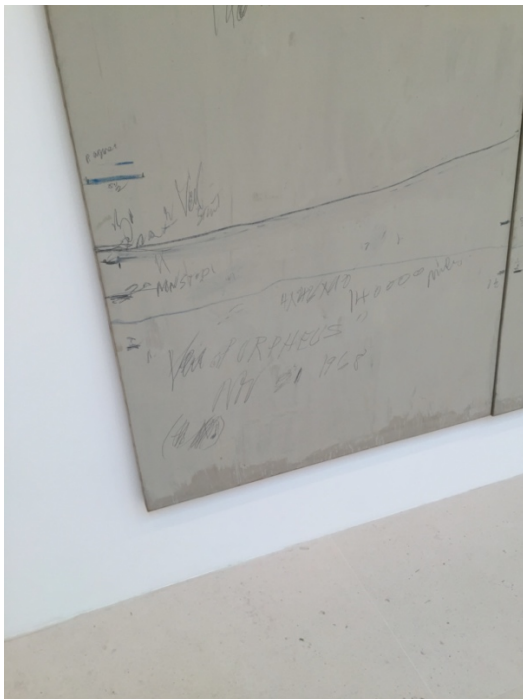
Kuva 27: © Bruce Weber

KUVALIITE



1a. Cy Twombly: *Veil of Orpheus*, 1968.

Talomaali, vahaliitu ja lyijykynä neljälle paneelille, 229 x 448 cm.



1b. *Veil Of Orpheus*, vasen alakulma.



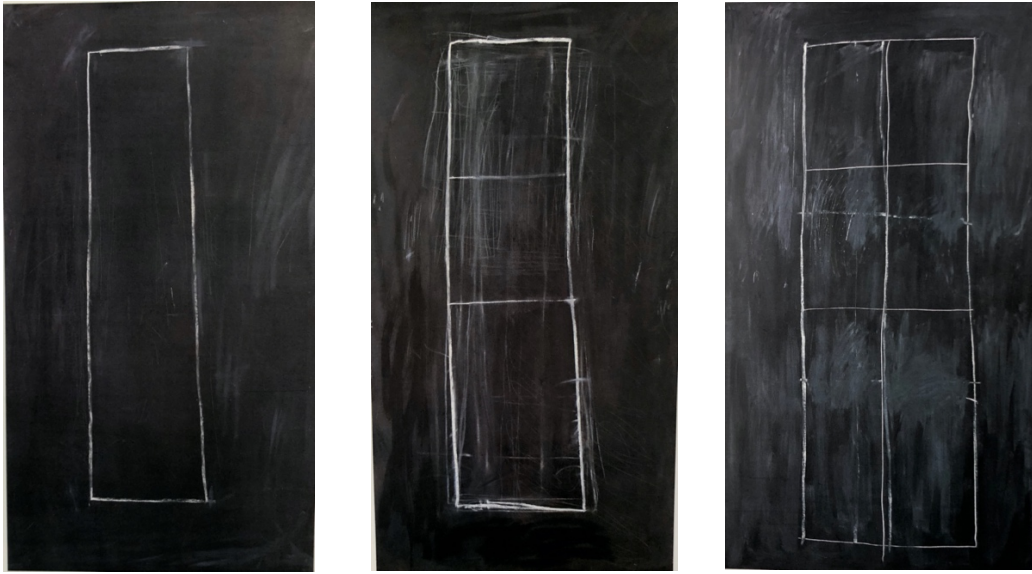
1c. *Veil of Orpheus*, oikea alakulma.



2a. Cy Twombly: *Orpheus*, 1979.
Öljyväri, talomaali ja vahaliitu kankaalle, 195 x 334 cm.

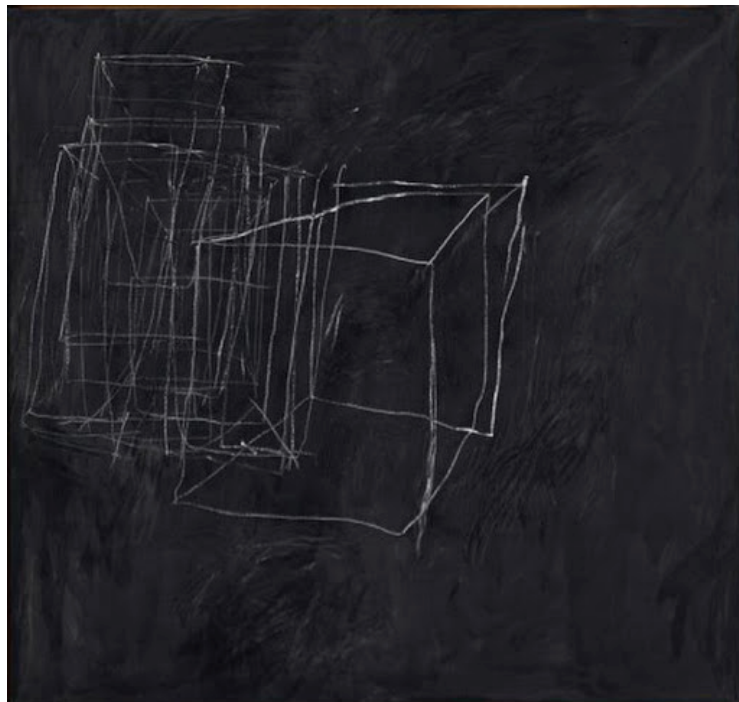


2b. *Orpheus*, yksityiskohta.



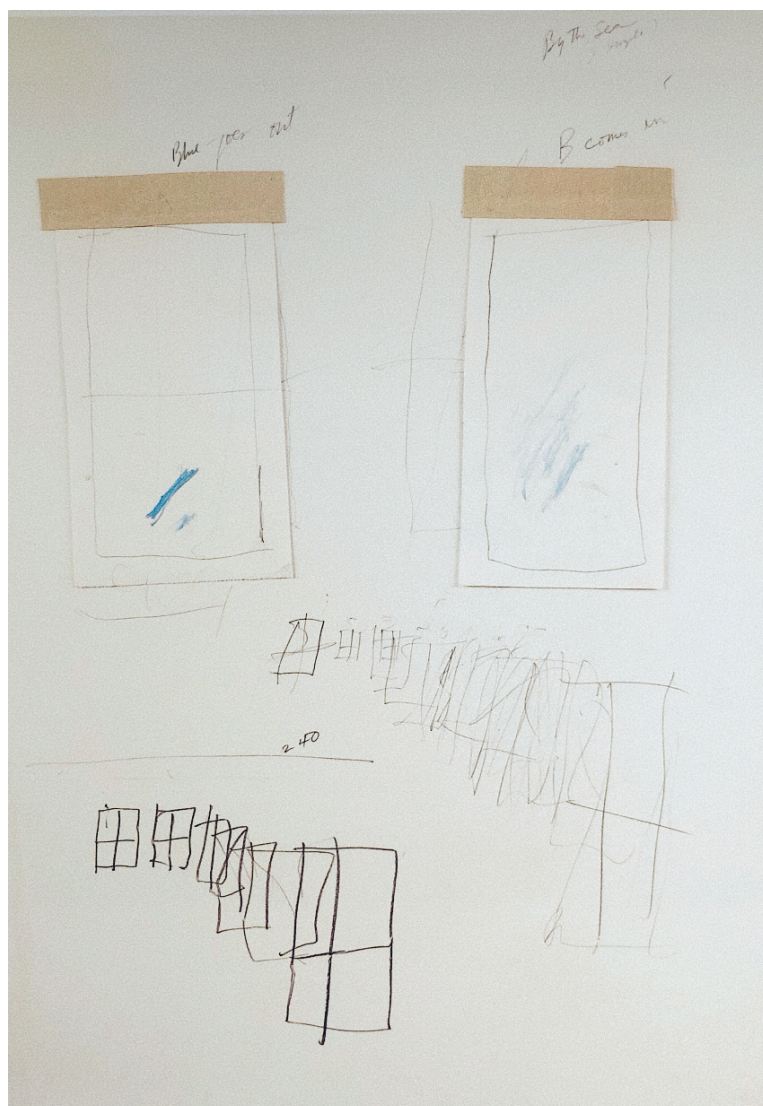
3. Cy Twombly: *Problem I, II ja III*, 1966.

Öljypohjainen talomaali ja vahaliitu kankaalle, 200 x 112 cm.



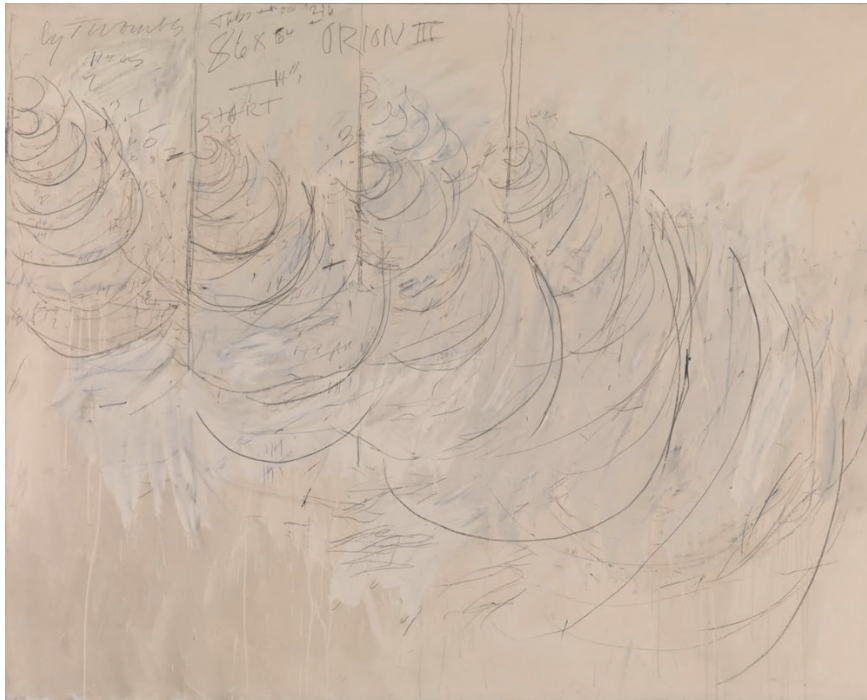
4. Cy Twombly: *Night Watch*, 1966.

Öljypohjainen talomaali ja vahaliitu kankaalle, 190 x 200 cm.



5. Cy Twombly: *Untitled*, 1966.

Teippi, lyijykynä, vahaliitu ja värimustekynä pahville, 70 x 50 cm.



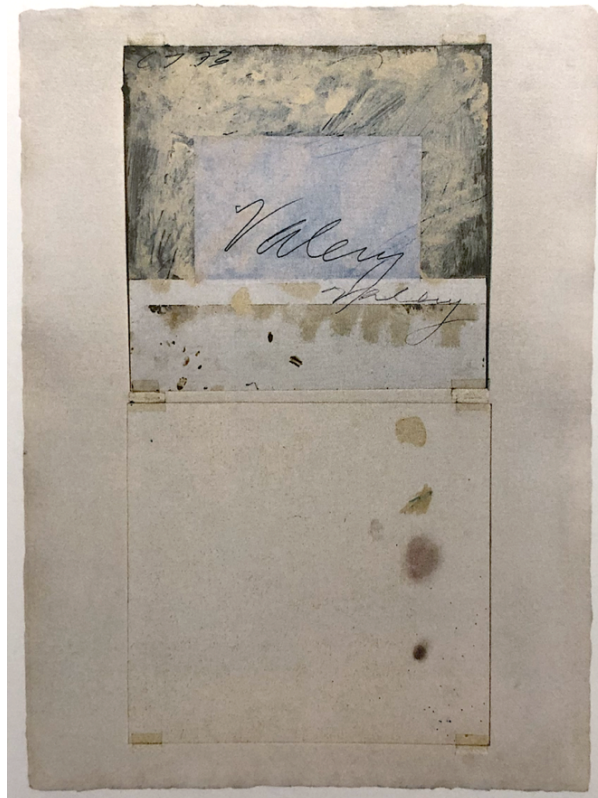
6. Cy Twombly: *Orion III*, 1968.

Talomaali, vahaliitu ja lyijykynä kankaalle, 172.5 x 216 cm.



7. Cy Twombly: *Nini's Painting*, 1971

Öljyväri, vahaliitu ja lyijykynä kankaalle, 260.5 x 299.5 cm.

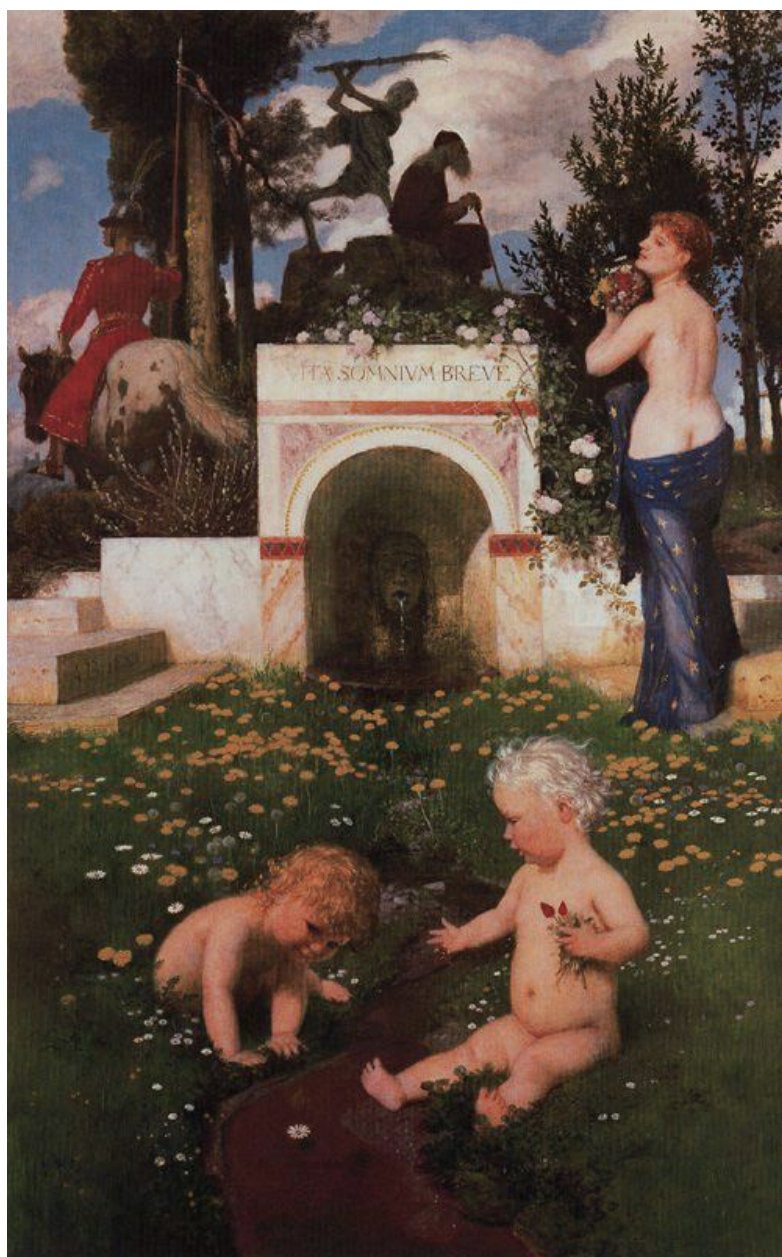


8. Cy Twombly: *To Valery*, 1973.

Teippi, öljyväri ja lyijykynä paperille, 76.4 x 55.5 cm.



9. Baldassarre Peruzzi: Villa Farnesinan friisi, 1510.



10. Arnold Böcklin: *Vita Somnium Breve*, 1888.



11. Fra Angelico: *Annunciazione*, 1440–1442.



12. Fra Angelico: *Madonna delle Ombre*, yksityiskohta, 1440–1442.



13. Cy Twombly: *Panorama*, 1955.

Talomaali ja vahaliitu kankaalle, 245 x 340,5 cm.

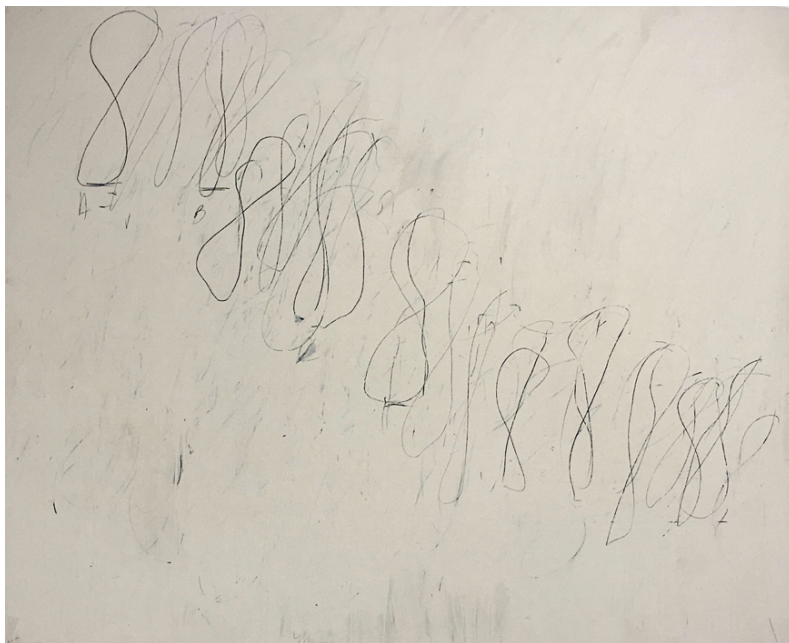


14. Horst P. Horst: Cy Twombly Via di Monserraton ateljeehuoneessaan, 1966.



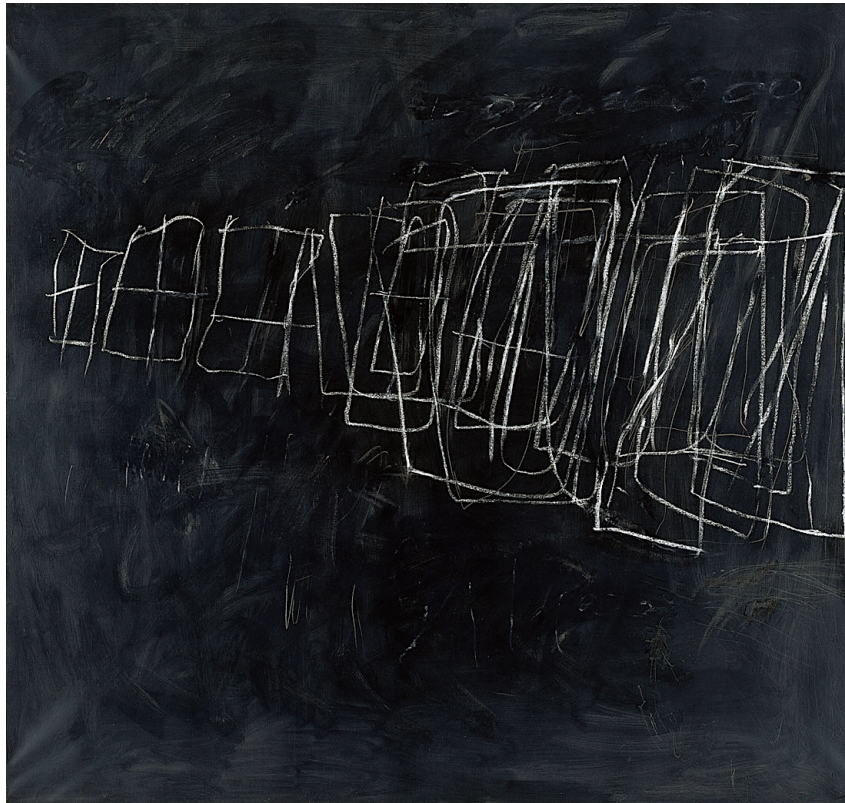
15. Cy Twombly: *Untitled (Bolsena)*, 1969.

Talomaali, vahaliitu ja lyijykynä kankaalle, 200 x 241 cm.



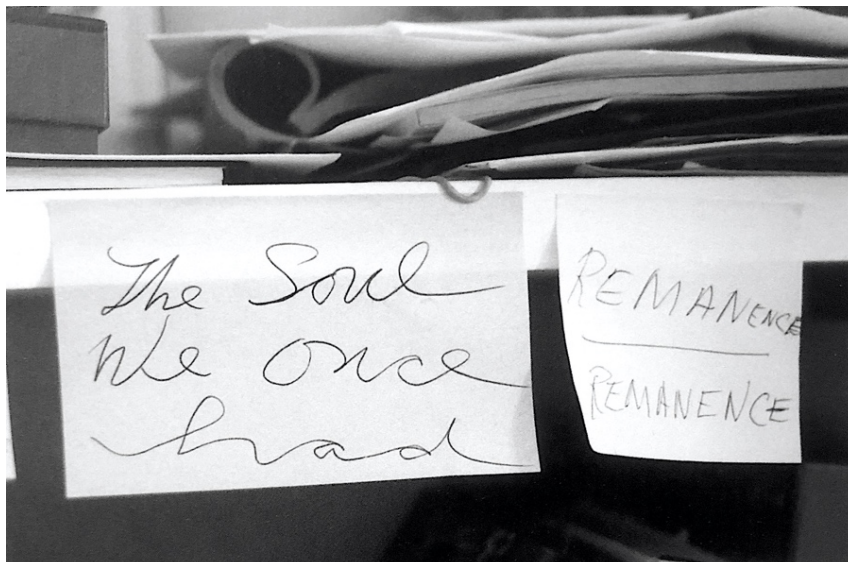
16. Cy Twombly: *Untitled*, 1968.

Talomaali ja lyijykynä kankaalle, 172 x 218 cm.

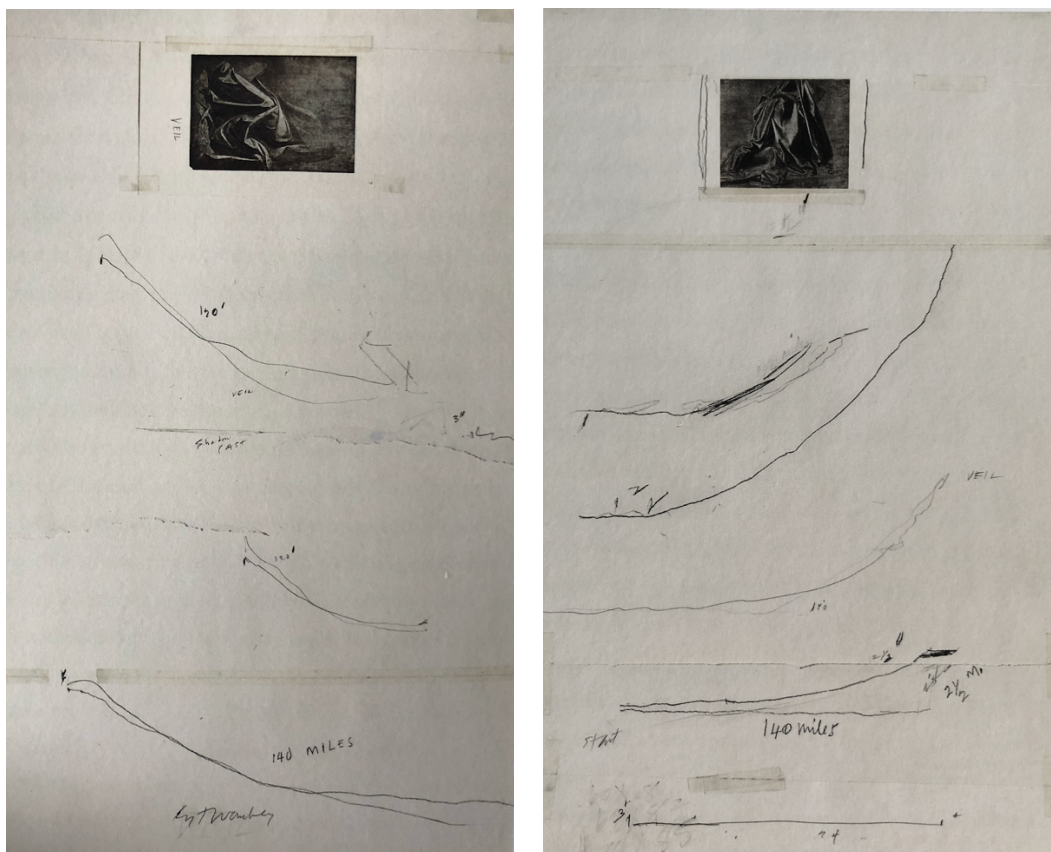


17. Cy Twombly: *Untitled*, 1966.

Talomaali ja vahaliitu kankaalle, 190 x 200 cm.



18. Tacita Dean: valokuvia Twomblyn Gaetan kodista, 2008.



19. ja 20. Cy Twombly: *Untitled*, 1968.

Leonardo da Vincin reproduktio, teippi ja lyijykynä paperille, 73.8 x 45.5 cm.

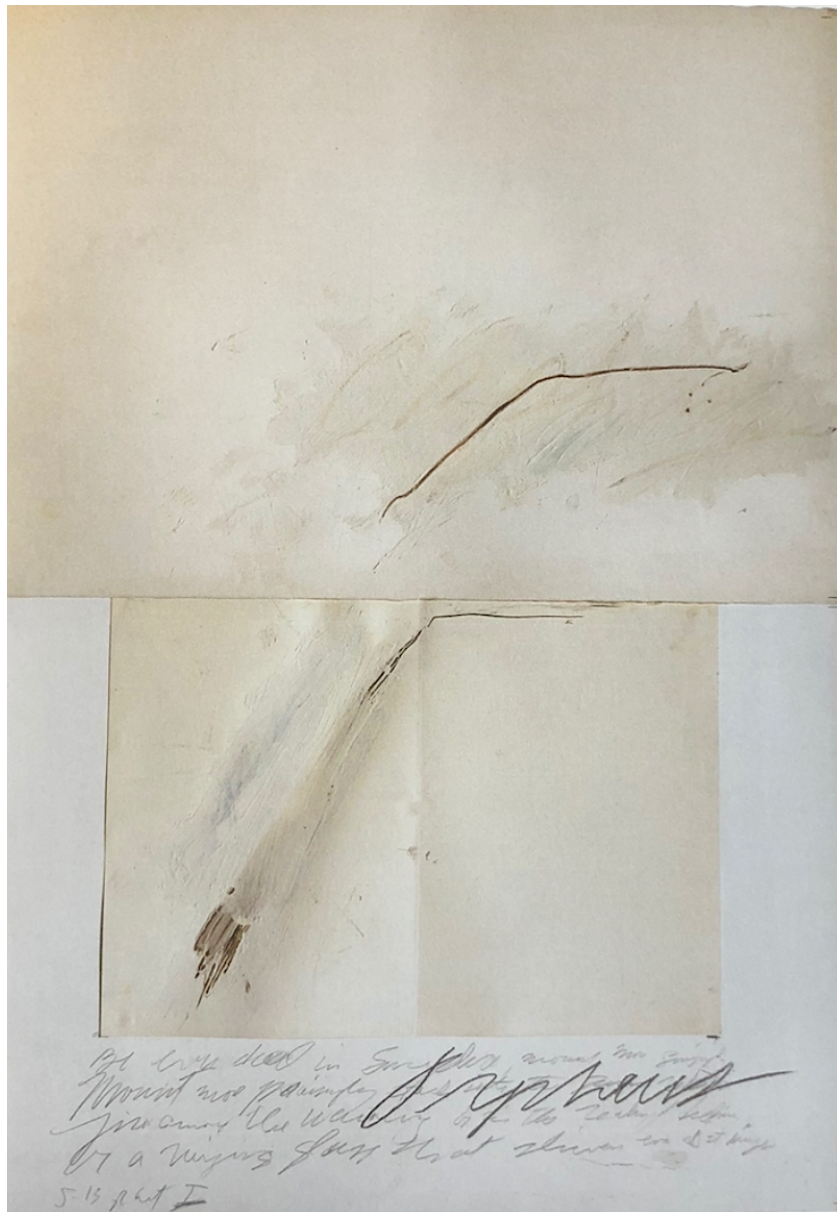


21. Leonardo da Vinci: *Drapery for Kneeling Figure*, n. 1490.



22. Cy Twombly: *Orpheus (Du Unendliche Spur)*, 1979.

Puu, naulat, valkoinen talomaali ja lyijykynä.



23. Cy Twombly: *Orpheus*, 1975.

Öljyväri, värikynä ja teippi paperille, 141 x 100 cm.

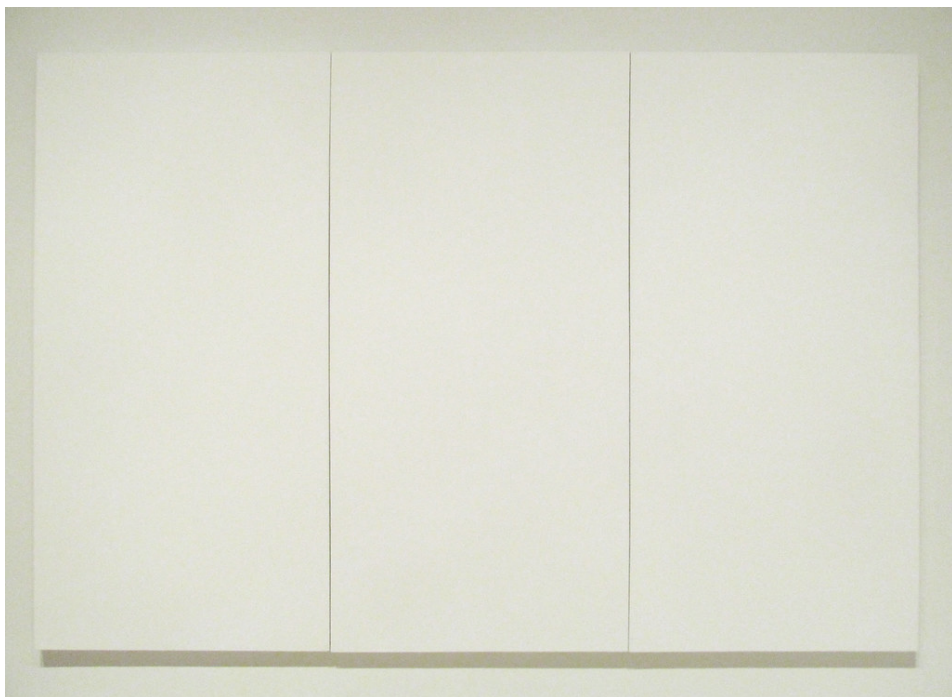


24. Cy Twombly: *Orpheus*, 1975.

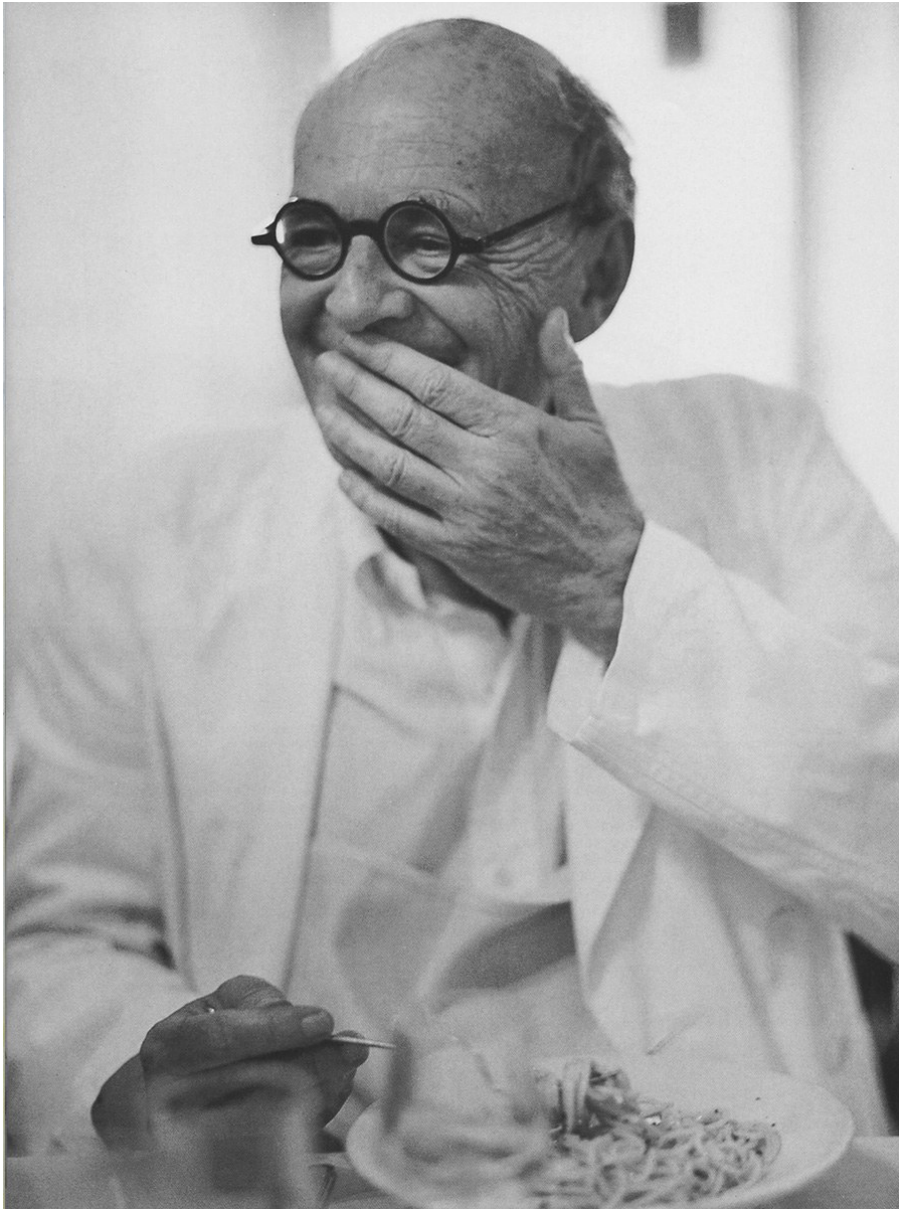
Öljyväri, vahaliitu ja lyijykynä paperille, 140 x 100 cm.



25. Robert Rauschenberg: Cy Twombly ja jousisoitin, 1953.



26. Robert Rauschenberg: *White Paintings*, 1951.



27. Bruce Weber: Cy Twombly, 1994.